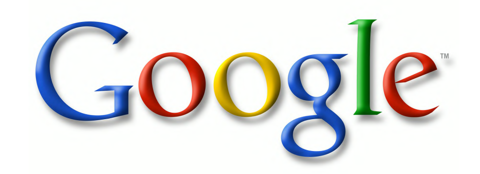





NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07584796 6



Historisch-kritischer

Versuch

über das

italienische Lustspiel;



von Professor

Salfi.

Nach dem Italienischen

von

Alfred Reumont.

Aachen und Leipzig,

Verlag von J. A. Mayer.

1830.

Die 1829 zu Mailand erschienene kleine Schrift des Prof. F. Salfi: „*Saggio storico-critico della commedia italiana*“ mit dem Motto aus der *Ars poetica* des Horaz: *Hæc placuit semel, hæc decies repetita placebit*“ schien mir den Zweck einer Übersicht der Entstehung und Bildung des italienischen Lustspiels für Freunde der Literatur und Theatergeschichte wohl zu erfüllen; sie rührt von einem Schriftsteller her, der sich durch seine Fortsetzung von Ginguené's schönem Werke und durch sein *Résumé de l'histoire de la Littérature italienne* schon seines Stoffes Herr gezeigt hat. Die Übertragung ist frei, namentlich habe ich mir an einigen polemischen Stellen, die, wie ich glaubte, für teutsche Leser wenig interessant, und auch dem Zwecke nicht angemessen scheinen würden, Abkürzungen er-

laubt. Von teutscher Literatur völlig abgeschnitten, mußte ich mich in den wenigen von mir beigefügten literarischen Anmerkungen (zur Unterscheidung mit R. bezeichnet) auf das mir zu Gebote stehende beschränken.

Ich bin weit entfernt, manche Urtheile meines Autors — namentlich in seiner Polemik gegen Schlegel und in seinen Bemerkungen über Goldoni und Gozzi — zu unterschreiben: Meinungverschiedenheit ist aber nicht zu vermeiden, und selbst heilsam für die Erörterung. Bei manchen italienischen Lustspielen fällt mir indeß unwillkürlich das kritische Gespräch in Tiecks „verkehrter Welt" ein, wo auf die Bemerkung: „In dem Stück liegt gewaltig viel Moral!" die trostreiche Antwort erfolgt:

„Gewiß, ich fange schon an, besser zu werden."

Florenz, am 7. April, 1830.

D. Übersetzer.

1.

Eines der karakteristischen Merkmale unseres Jahrhunderts ist gewiß jene wechselwirkende Tendenz, welche die civilisirtesten Nationen darlegen, sich mit einander in Verbindung zu setzen, um einander mehr zu achten, und leichter zu einem höheren Standpunkte zu gelangen. Früher in die Sfäre ihres eigenen Landes eingeschlossen, glaubte keine, daß auswärts etwas ihrer Beachtung würdig sei, und alle machten es sich zum Ruhme, einander wechselweise zu verachten, ohne sich zu kennen. Diese Art von literarischer Feindschaft, durch den Sekten-Geist noch mehr angefacht, hatte bis zu den jüngsten Zeiten fortgefahren, diejenigen Nationen geschieden zu halten, die sich einander mehr nähern mußten, und bewirkte, daß, da keine der andern von ihren Forschungen Rechenschaft gab,

keine sich der fremden Kenntnisse erfreute. Selbst Voltaire, der so gut den Vortheil einsah, der aus dem bessern Bekanntwerden einiger berühmten Namen Italiens und Englands entstehen könne, um die Franzosen hinsichtlich der Verdienste dieser beiden Nationen unterrichteter und damit gerechter gegen dieselben zu machen, er mag loben oder tadeln, zeigt meistens in seinen speziellen Beurtheilungen, daß er sich von den alten Vorurtheilen nicht ganz hatte losmachen können, oder auch die Werke nicht hinlänglich kannte, von denen er Rechenschaft ablegte. Ich rede nicht von Marmontel, La Harpe und anderen geringeren Kritikern, die nicht aufgehört haben, solche Meinungen über die italienische Literatur zu wiederholen, da bewährte und besser unterrichtete Schriftsteller als sie ihre Urtheile größtentheils widerlegt und verbessert haben. Bemerken muß ich aber endlich noch, daß unter denen, welche sich den Werth der italienischen Literatur kennen zu lernen bestreben, es Manche gibt, die sich bemühen, dieselbe gerade nach ihren persönlichen Ansichten zu deuten, welche sie in

einer Weise darstellen, wie sie nicht ist, und in welcher sie nicht mehr von derjenigen Nation, der sie eigen ist, wiedererkannt wurde.

Ich will nicht gerade glauben, daß Manche von denen, welche sich mehr zu Gunsten der Vortrefflichkeit der italienischen Literatur eingenommen zeigen, gewisse Bücher nicht gelesen oder nicht gut verstanden hätten, über welche sie, die Wahrheit zu sagen, oft mit mehr Freimuth denn Umsicht geredet haben: aber ich kann mich doch der Bemerkung nicht enthalten, daß, jemehr sie sich abmühen, entweder zu allgemeine, oder zu gekünstelte Systeme und Theorien aufzubauen, sie desto mehr den Verdacht erregen, Fakta unterzuschieben, deren sie bedürfen, oder sich im andern Falle mit der einfachen Anführung einiger derselben zu begnügen, um von diesem Schlusse auf die übrigen zu ziehen. Diese ihre Unkenntniß oder Partheilichkeit wird noch schädlicher durch den Umstand, daß sie sich den Augen der Mehrheit im Gewande pomphafter Darstellung zeigt; und, während sie sich einerseit den Anschein

gibt, den Fehler langweiliger Pedanterie vermeiden zu wollen, andrerseit mit Stillschweigen die Fakta übergeht, aus deren Kenntniß allein die Wahrheit entstehen kann, oder kaum einen Wink von denen gibt, die ihre Hypothesen zu begünstigen scheinen. Die Leser ihrer Werke, wenn sie nicht blindlings glauben und getäuscht bleiben wollen, sind daher genöthigt, anderswo die Fakta zur Beglaubigung ihrer Aussagen, d. h. entweder zur Bestätigung oder Umwerfung dessen, was sie früher gelesen und geglaubt, aufzusuchen. Einen solchen Mißbrauch der Systemmacher vermeiden wollend, die, statt Thatsachen zu geben, ihre Träumereien auftischen, ohne aber in den entgegengesetzten Fehler, Aufhäufung von Fakten ohne Wahl und Ordnung, zu verfallen, setze ich mir vor, einen raschen aber treuen Überblick der Fortschritte und des Zustandes der Komödie in Italien, von ihrer Wiederbelebung bis zu unserer Zeit zu geben. Wir werden ihre Anfänge, ihre Fortschritte, ihre Veränderungen sehen, bis sie sich in den Werken Goldoni's, und später Nota's, der das System dieses Autors vor

allen Übrigen wieder zu Ehren brachte, wiederbelebte und bildete.

2.

Bei Karakterisirung der ersten dramatischen Versuche, welche im 14. und 15. Jahrhundert in Italien erschienen, bemerkt man, daß jeder derselben die Keime gleichsam aller Gattungen des Drama in sich schließt, die sich später allmälig schieden und entwickelten. Gleicherweise war der Ursprung der dramatischen Poesie bei den Griechen: und dies ist das gewöhnliche Symptom der Kindheit aller Künste und Wissenschaften. Zuerst erscheinen sie wie untereinander gemengt und verwirrt, und es ist nur das Werk einer langen Erfahrung, daß Kunst und Analyse, diese heterogenen Elemente von Hand zu Hand zerlegend, die einen ausscheidet und nur jene verbindet, woraus jede Gattung besteht und wodurch sie sich von der andern unterscheidet. Das Lustspiel erstand bei den Italienern, wie es sich zuerst bei den Griechen gebildet, und schwankte lange Zeit zwischen Tragödie, Dithyrambus, Pastorale und Dra-

ma aller Arten *). In den sogenannten Mysterien, welche die ersten dramatischen Ent-

---

*) Bis zum Ende des 13. Jahrhunderts ertönten die Bühnen Italiens von lateinischen Versen. Albertino Mussato von Padua sagt (De Gestis Italicorum. l. X. Prologus), daß eine Art von Dramen in „Versi volgari" geschrieben und mit Modulazion der Gesänge auf den Theatern gegeben wurden. Gegen das J. 1300 waren diese Belustigungen in Italien häufig, und um 1304 begannen in Toscana die Feste, worin die Hölle mit Teufeln, und Verdammten u. s. w dargestellt wurde. (S. die Chroniken des Giovanni Villani und Scipione Ammirato, so wie Giorgio Vasari im Leben des Buffelmacco — Vite de' piu celebri pittori di Firenze, 1827. Vol. 1. p. 137. S. —) In Friaul spielte der Klerus die Schöpfung Adams und Eva's, so wie der Jungfrau Verkündigung (Villani. T. IV. l. 3. c. 3.) Aus diesem Chaos entwickelte sich zuerst die Tragödie: Mussato schrieb zwei Trauerspiele, die Achilleis und Eccerinis, ersteres die Thaten des Achilles, letzteres den bekannten Tyrannen von Padua, Ezzelin von Romano, den auch neuerdings Jos. v. Eichendorf zum dramatischen Gegenstande wählte, auf die Bühne bringend. (S. Storia critica de' teatri antichi e moderni, di Pietro Napoli Signorelli, Napoli, 1787. Vol. III p 32. 33.) — Petrarca schrieb ein lateinisches Lustspiel unter dem Titel: Philologia, wovon er selbst in seinen Epist fam. 16. l. VII. sagt: — „Comödiam me adhuc tenera ætate dictasse non inficior sub Philologiæ nomine." (S. Memorie della Vita di Petrarca, vom Abate de Sade.) — Pier Paolo Vergerio d. Ae. (ein

würfe in Italien waren sah man in sonderbarer Verwirrung die ernsthaftesten und heroischen Personen neben den lächerlichsten und

---

geschätzter Filosof und Rechtsgelehrter, geb. zu Capo d'Istria, 1349, gest. in Ungarn am Hofe des Kaisers Sigismund, 1431) schrieb ein Lustspiel Paulus „comödia ad iuvenum mores corrigendos" (S. Napoli-Signorelli, Bd. III. S. 40.) — Das Lustspiel La Floriana, dessen auch Riccoboni (Histoire du théâtre italien dépuis la décadence de la comédie latine, par Louis Riccoboni. Paris, 1731. Vol. I. p. 32.) erwähnt, und welches Maffei (Esame dell' Eloquenza ital. del Fontanini) für eins der ältesten Stücke hält (es wurde erst 1523 gedruckt), stammt auch aus dieser frühesten Epoche.

Im 15. Jahrhundert theilte sich die dramatische Literatur der Italiener in 1. italienische Farcen aus der Heiligen und Profan-Geschichte; 2. regelmäßige lateinische Dramen; 3. Dramen in den sogenannten Volgare idioma. In Rom waren die Mysterien sehr beliebt: an den Darstellungen aus dem Leben des Heilandes hatte u. A. der Florentiner Giuliano Dati, Bischof von S. Leo, Theil. Der Isacco des Feo Belcari, in Ottaverimen geschrieben, wurde zuerst zu Florenz 1449 gespielt. Jacopo Alamanni schrieb eine Conversione di S. Maria Maddalena in fünf Akten. — Allegorische dramatische Stücke würden von Florentinern beim Einzuge des Königes Alfons I. von Arragon in Neapel aufgeführt (S. Napoli-Signorelli, Bd. III. S. 40.) Antonio Caracziolo, Jacopo Sanazzaro (der berühmte Verf. der Arcadia, welche Lope de Vega Vorbild war) u. A. schrieben mehre Stücke. R.

grotesken: zwischen Engeln und Heiligen figurirte noch der Esel. Und diese monstruösen Produktionen, welche nur zu zeigen dienen, wie niedrig die Anfänge der edelsten Künste gewesen, bei Seite lassend, führe ich den *Philodoxeos, o l'Amico della gloria*, Lustspiel von Leon Battista Alberti an: ich könnte noch mehre nennen, die zuerst lateinisch, dann italienisch geschrieben, alle Lustspiel-, Trauerspiel und Hirtengedicht zusammen sind. Das Drama karakterisirte sich durch nichts, als durch den Dialog, und schien sich um kein weiteres Merkmal zu bekümmern. Unterdessen spielte man zu Mantua *l'Orfeo* des Poliziano*), zu Ferrara *Il Cefalo e l'Aurora* des Niccolo da Correggio; und während in diesen Dramen Form oder vielmehr Name sich dem Hirtengedichte näherten, gab

---

*) Angelo Poliziano (nebst Pico de Mirandola, die größte Zierde seines Zeitalters) schrieb den Orfeo, der als erste Pastorale besondere Aufmerksamkeit verdient; 18 Jahre alt, in einem Zeitraum von zwei Tagen, unter beständigen Verhinderungen und Abhaltungen, wie er uns selber in seinen Briefen erzählt. R.

ein gewisser Antonio von Pistoja zweien seiner Stücke: *Il Filostrato e Il Demetrio* den Namen Tragödie. Der erste, der zur selben Zeit den Italienern eine etwas bessere Skizze einer griechischen Komödie darbot, war Collenuccio, der den *Amphitryo* des Plautus *) übersetzte, und bald setzte Bojardo, der Verfasser des *Orlando innamorato* seinen *Timone misantropo* in Szene. Beides, Früchte der griechischen Literatur, waren die ersten Beispiele, welche die frühesten Spuren des wahren Lustspiels in Italien zeigten.

3.

Wir sind jezt erst zum Beginne des XVI. Jahrhunderts gelangt, und jezt erschien (1513) im Druck die *Virginia* des Bernardo Accolti, die, mehrmals in jenem Jahrhunderte wieder aufgelegt, völlig vergessen geblieben wäre,

*) Außer zahlreichen Nachahmungen der Lustspiele des Plautus und Terenz wurden diese auch in Uebersetzungen auf die Bühne gebracht: von jenem **Asinaria, Amphitryo, Menächmi** u. s. w., von diesem **Eunuchus, Heautontimorumenos, Adelphi** u. s. w.

hätte nicht, nach einem Schlafe der Nichtbeachtung von zwei Jahrhunderten und mehr, eine gewisse Systemsucht sie wieder ins Leben gerufen, die hier das erste Beispiel zum Belege einiger ihrer sonderbaren Behauptungen fand. Schlegel hat in derselben entdeckt, was kein Italiener, und selbst Bouterweck*) nicht, von dem er sie kennen gelernt hatte ohne sie zu sehen, bis dahin bemerkt hatten**). Wenn irgend einer so glücklich ist (was Schlegel nicht war), dieses rohe Lustspiel zu finden, und dabei die Geduld hat, es bis zum Ende zu lesen, so wird er sehn, zu welchem Eigensinn vorurtheilvolle Gemüther sich hinreißen lassen.

Da aber der genannte Kritiker diese Virginia als den einzigen Versuch in dieser Gattung zu jener Zeit anführt, und es ihm nicht an Nachfolgern fehlt, welche diese Aussage auf Treu und Glauben wiederholen, so

*) Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Bd. I. S. 334

**) Vorlesungen über dramat. Kunst und Literatur Bd. II.

werde ich ein anderes Beispiel nennen, das bemerkenswerther ist als jene, und welches, unglücklicherweise für die Romantiker, ebenfalls in Italien vergessen geblieben ist. Es ist dies ein weit merkwürdigeres und interessanteres Lustspiel, genannt *I tre Tiranni*, geschrieben von einem gewissen Agostino Ricchi, und, in Gegenwart Karls V. und Klemens VII. zu Bologna 1529 aufgeführt. Die Virginia war eine reine Nachahmung einer Novelle des Boccaccio*), überdies in Ottave-Rimen, voll Rohheiten und Lücken, dialogisirt. Ricchi's *Tre Tiranni* sind eine sinnreiche, unterrichtende Allegorie, und ganz Erfindung des Verfassers. Auf die sogenannten Einheiten ist nicht die mindeste Rücksicht genommen, und unter andern pilgert gegen die Mitte des Stücks eine Person zum h. Jacob von Galizien; und kehrt zur Zeit vor dem Ende des Schauspiels zurück. Was man aber vergebens anderswo suchen würde ist, daß der Verfasser seine Neuerungen den Zuschauern als ein Beispiel nützli-

*) Die neunte des III. Tages im Dekameron.

cher und nothwendiger Reform darstellt. Er bemerkt, daß es jezt Zeit sei, von dem Wege der Griechen und Römer abzuweichen; die Geseze, Sitten und Gebräuche der gegenwärtigen Zeit seien von denen der damaligen so verschieden, daß er es für erlaubt und nothwendig halte, daß die Neueren ihre Weise änderten; und daß er deßhalb seiner Komödie den Zeitraum eines Jahres und gewisse Formen gestattet habe, welche von den Alten nicht gebraucht worden seien. Und um seinem Systeme noch mehr Autorität zu verschaffen, ließ er selbes durch den Merkur in einem Prologe erläutern. Es fehlte nicht an solchen, die, von diesen Argumenten überzeugt, dieses Lustspiel als einziges Muster zur Nachahmung für die Zukunft ausgaben; aber die Zeit war noch nicht geeignet zur Annahme dieser neuen Lehre, deren Verbreitung glücklicherer Zukunft vorbehalten war. — Nun erschienen auf der Bühne die Lustspiele Ariosto's, Bibbiena's und Machiavelli's, und wurden mit Beifall empfangen *).

*) Während im XVI. Jahrhundert der Einfluß der

4.

Ariosto hatte von der Natur die Gabe verliehen erhalten, in jeder Gattung, der er sich widmete, die Vollkommenheit zu erreichen. In der Schule der Alten gebildet, benutzte er von ihnen, was eine weise Erfahrung sie gelehrt, und, sich des Musters des Terenz und Plautus bedienend, wußte er in allem Übrigen sich nach dem Geschmacke seiner Nation zu richten. Er war noch jung, als er, gleichsam zur Übung in der Kunst, *La Cassaria* und *J Suppositi* in Prosa schrieb; später, an seinen ersten Versuchen Gefallen findend, dichtete er *La Lena*, *Il Negromante* und *La Scolastica* in *Versi sdruccioli*; und dieses Versmaß schien ihm so sehr zu behagen, daß er seine beiden ersten Lustspiele darin umarbeitete. Der Styl ist immer natürlich und belebt;

---

griechischen Tragödie auf die Hebung der dramatischen Kunst in Italien vielen Einfluß hatte — in seiner Zeit entstanden Trissino (Vf. der Sofonisbe), Manfredi, Segni, Rucellai u. A. — erhob sich durch Ariosto und die mit ihm wirkenden die Komödie nach dem Muster der Alten, und nahm, ohne das Volksgemäße zu verlieren, einen viel höheren Standpunkt ein. R.

oft stehn die Situationen im Contrast mit den Karakteren; immer erkennt man seinen zugleich scharfen und gebildeten Geist, womit die Natur ihn so reichlich begabt hatte. Es ist wahr, er ahmt die Alten nach, aber dabei verliert er seine Zeitgenossen nicht aus dem Gesichte. Und obgleich er sich in der harten Nothwendigkeit befand, die Vorurtheile des kleinen Hofes von Ferrara, von dem er abhing, beachten zu müssen, schonte er deßhalb doch nicht Advokaten und Friedensrichter, und gleich wenig Sterndeuter, Höflinge und die mächtigere Geistlichkeit. Er war der erste, welcher in seiner *Scolastica* einen Dominikaner-Bruder vom Inquisition-Amt auf die Bühne zu bringen, und auf diese Weise die Gebrechen und Ansichten seiner Zeit und seines Landes anzufechten und zu verbessern wagte *).

Bernardo Divizio da Bibbiena,

*) Ariosto schrieb seine Lustspiele zur Belustigung des Hofes von Ferrara, dessen Herzog, Alfonso d'Este, sie auf einer nach des Dichters Zeichnung errichteten Bühne aufführen ließ. — Der Plan der Supposita ist nach dem Eunuchus des Terenz und des Plautus Captivi. R.

Anfangs Geheimschreiber und Vertrauter Leo's X. und hierauf Cardinal, entfaltete noch mehr Originalität in seiner *Calandria*, die indeß zum Theil den Menächmen des Plautus nachgeahmt ist. Man kann sie als den treuesten Spiegel der Sitten der Zeit und des römischen Hofes, für den sie vorzugweise geschrieben war, betrachten. Durch jene ungebundene Freiheit, die an diesem Hofe herrschte, leuchtete oft ein gewisser filosofischer Geist hervor, den man umsonst in späteren Zeiten suchen würde. Wer kann sich des Lachens enthalten, wenn der schlaue Fessanio, Diener des alten und tölpelhaften Calandro (Porträt eines Mannes jener Tage) seinen Herrn in der Kunst zu sterben, und in der etwas beschwerlicheren, nach Gefallen wieder aufzuleben, unterrichtet. Welche Filosofie in jenen raschen Zügen, die sich auf Schlaf und Tod beziehen, und welche in dem Munde des Listigen, der sie vorbringt, so leicht und natürlich erscheinen *)! Bibbiena's

*) Vgl. Storia della Letteratura italiana, del Cav. Ab. Girolamo Tiraboschi, (2. Ed. Modena, 1792.) T. VII. P. III. p. 1306. — Die Calandria wurde zuerst 1523 zu Venedig gedruckt. (S. Riccoboni, S. 32. 33.) R.

Calandria schien einzig zur Unterhaltung seiner Zuschauer bestimmt; Machiavelli wollte neben der Unterhaltung durch seine *Mandragola* eine Art der Unterrichtung verbreiten, deren Beispiel noch neu war *).

Die Lustspiele dieser drei berühmten Schriftsteller, die alle zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, also zu einer Zeit erschienen, wo keine andere Nation ihnen etwas Ähnliches entgegen zu stellen hatte, brachten, gelesen oder dargestellt, einen solchen Eindruck hervor, daß alle besseren Geister in einen Wetteifer geriethen, ihr Beispiel und System zu befolgen. Zum Nachtheile des getheilten Italiens begann sich Spaniens Einfluß vorzugweise fühlbar zu machen, aber die spanischen Lustspiele, von einer völlig verschiedenen Gattung, boten nur die Auswüchse des von ihren Verfassern be-

---

*) Die Lustspiele Machiavelli's sind: La Mandragola, La Clizia (nach des Plautus oder vielmehr des Griechen Difylos Casina), und L'Andria, eine Nachahmung der gleichnamigen Terenzischen Komödie. (S. Tiraboschi a. a. O. S. 1306. — Napoli-Signorelli a. a. O. S. 211 — 222.) M.

folgten Systems, ohne jene Genie-Blitze dar, welche sie später auszeichneten. Sie dienten demnach nur dazu, die Mißbilligung der gebildeten Völker zu erwecken, und die italienischen Lustspieldichter fuhren fort, die Kunst der alten Klassiker zu befolgen, deren wunderbaren Eindruck sie kennen gelernt hatten. Und wenn es auch keinem gelang, Ariosto, Bibbiena und Machiavelli zu übertreffen, so zeigten doch viele auf diesem Wege eine solche Vortrefflichkeit, daß sie, auch ohne jene, hinreichen würden, den Oberrang der italienischen Literatur in jener Gattung, wie sie in so manchen anderen anerkannt ist, zu begründen *). Ich will

---

*) Zu jener Zeit trat auch Trissino mit seinen Simillimi auf (S. Tiraboschi a. a. O. S. 1305. Riccoboni, S. 34), so wie Ercole Bentivoglio von Bologna mit seinen drei Lustspielen: Il Geloso, I Fantasmi, I Romiti (S. Tiraboschi, S. 1305. Napoli-Signorelli, S. 222 — 230.). — Alessandro Piccolomini, Erzbischof von Patras (geb. 1508), schrieb gleichfalls drei Komödien in Prosa: L'Amor costante (1536 bei Gelegenheit des Einzugs K. Karls V. in Siena aufgeführt, 1559 gedruckt); L'Alessandro (1550) und L'Ortenzio, beim Einzug Cosmus I. v. Medici in Siena 1560 gegeben. (S. Museo Istorico, di Giovanni Imperiali. R.

einige derselben anführen, damit solche, die vielleicht in meine Aussage Zweifel setzen mögten, wenn sie wollen, selber vergleichen und die Wahrheit dieser Bemerkungen prüfen können.

Giammaria Cecchi schrieb und setzte in Szene eine große Anzahl von Lustspielen, von denen nur zehn gedruckt wurden. Einige sind ganz von seiner eigenen Erfindung; in andern ahmte er die Muster des Terenz und Plautus nach: in allen aber, eigen oder nachgeahmt, vernachläßigte er die Farben seines Landes und seiner Zeit nicht. Seine Personen nahmen stets die Sitten von Florenz oder Italien an, und eine jener Sitten war das Übermaß von Freiheit, das seine Vorgänger in ihren Lustspielen angewendet, und dem er vorzüglich in seinem *Assiuolo* huldigte: einem Lustspiel, das gleich der *Calandria* und *Mandragola* die Aufmerksamkeit und den Beifall Leo's X. verdiente. Agnolo Firenzuola's *Lucidi* und *La Trinuzia*, obschon beide Nachahmungen, jene der Menächmen, diese der *Calandria*, empfehlen sich dennoch durch leb-

haften Dialog und reinen Styl. Firenzuola und Cecchi wurden beide von Francesco d'Ambra übertroffen, der mehr als die Früheren die Verwicklungen der Intrigue, die glückliche Combination der Theile, und die noch schwierigere Kunst, den Knoten der Handlung, nachdem er künstlich geschürzt worden, auch geschickt zu lösen, in Anwendung brachte. Genannte drei Dichter, alle drei Florentiner, haben eine Eigenschaft, gleichsam Erbtheil ihres Landes, gemein: nämlich eine gewisse Feinheit und Grazie des Dialogs, die sie in der Vielfältigkeit ihrer Idiotismen und ihrer Sprüchwörter erreichten; und in dieser Hinsicht zeichneten sie sich so sehr aus, daß viele dafür halten, von den italienischen Dialekten sei nur der Florentinische zur Komödie geeignet. Doch stand Annibal Caro auf, der, in Istrien geboren und erzogen, in seinem Lustspiele *Gli Straccioni* nicht nur mit ihrer Eleganz und ihrem Geschmack zu wetteifern, sondern ihnen selbst in Hinsicht der Ausführung den Preis streitig zu machen wußte. Das Süjet war aus der Chronik seiner Tage entlehnt,

und auch dieses Lustspiel wird als eines der Musterstücke seiner Gattung betrachtet.

5.

Gewiß war Aretino kein Schriftsteller von der Eleganz und Korrektheit der Erwähnten, aber er übertraf sie Alle an Ausgelassenheit und Bissigkeit. Er hatte früher sein Genie in Prosawerken gezeigt: mehr gefiel er noch in dem Lustspiele. Keiner näherte sich so sehr, wie er dem Aristofanes. Personen aller Klassen, Fürsten, Geistliche, Mönche, Gelehrte, Staatsmänner: alle sind ohne Unterschied die Zielscheibe seiner satirischen Züge; und oft schonte er selbst solche Dinge nicht, welche Andere nicht ungestraft anzugreifen gewagt hatten. Man mögte fast glauben, daß in jener Zeit dem Aretino allein ein Privilegium verliehen worden sei. Er lebte in der That geehrt und belohnt von Fürsten und Großen, die in gewisser Hinsicht ihn mehr zu fürchten schienen, als er sie fürchtete. Den Süjets seiner Dramen fehlte es nicht an Originalität, sein Dia-

log ist rasch und beißend; angenehmer Überraschungen sind viele; aber oft wird man durch die Ungeregeltheit der Durchführung und die gemeinen Ausdrücke, selbst wo sie nicht frech sind, unangenehm berührt. *)

Aretino's Schule fand viele Anhänger, vorzüglich in Venedig, wo die Ausgelassenheit nach und nach statt der Freiheit sich einschlich. Ludovico Dolce, der sich am meisten in jener Schule auszeichnete, glaubte seine ungezügelte Frechheit dadurch zu rechtfertigen, daß er die Zeit anklagte, welche sie verlangte. Und wie sollte man anders, sagte er, die Sitten der Zeit schildern? Als wenn es nöthig wäre, sich dem Laster selber zu ergeben, um die Laster Anderer gut zu schildern!

Einige durch diese Auswüchse der Freiheit der Komiker skandalisirt, beschlossen durch ihr Beispiel zu einem gemäßigtern und gesittetern Style zurückzuführen. Francesco Graz-

*) Aretino's Lustspiele sind: La Cortigiana, L'Hipocrito, Il Marescalco, La Talanta, Il Filosofo, alle in Prosa. (S. Tiraboschi a. a. O.) S. 1311. Napoli-Signorelli a. a. O. S. 230—1.
R.

zini, mehr unter dem Namen Lasca bekannt, schrieb einige, ohne Zweifel sittsamere, aber auch bei weitem weniger komische Lustspiele. Dieser Art war auch *La Suocera*, von Benedetto Voerchi; aber entweder wegen ihres zu ernsthaften Benehmens, oder wegen des geringen Talentes, das sich in Beider Leistungen offenbart, dienten sie nur dazu die Meinung zu bestärken, daß der Werth der wahren Komik nur aus ihrer völligen Ungebundenheit hervorgehen könne, und so ging man von einem Extreme zum andern über.

6.

Unter diesen und anderen Dichtern, an welchen Italien im XVI. Jahrhundert überreich war, zeichnete sich einer zu Ende dieses und zu Anfang des folgenden aus. Dieser war der berühmte neapolitanische Ritter Giambattista Della Porta. Dieser wahrhaft encyklopädische Geist, der sich von den erhabensten wissenschaftlichen Studien zu Zeiten zu literarischen Beschäftigungen und den geistreich-

sten Unterhaltungen wendete, nicht zufrieden, unter seinen Landsleuten die erste Academie für szientifische Untersuchungen gestiftet, und zu den bedeutendsten Erfindungen und Entdeckungen seines Jahrhunderts beigetragen zu haben, wollte auch noch in der komischen Kunst eine Gesellschaft von Dilettanten unterrichten, und ihnen einige gute Lustspiele zur Aufführung in seinem Hause verschaffen. Er entlehnte Gegenstände und Form aus denselben Quellen, welche seine Vorgänger benutzt, und obschon er so spät nach ihnen kam, zeigte er doch so viele Originalität in der Erfindung, daß er vor Vielen den Vorrang behauptet. Sein karakteristischer und erfindender Geist zeigte sich vorzüglich darin, daß er der Intrigue einen so natürlichen und einfachen Gang verlieh, daß man kaum begreift, wie er ihr die interessantesten und unerwartetsten Combinationen und Situationen zu entlocken wußte. Oft bringt die gewöhnlichste Begebenheit unter seinen Händen neue und wunderbare Effekte hervor, und eine einzige reicht ihm hin, um eine Handlung zum Ende durchzuführen. Der

größte Theil seiner Lustspiele sind aus dem Kreise des gemeinen Lebens und streifen an die Posse; einige aber erheben sich zum Edlern und Pathetischen. Zu letzteren gehören: *La Furiosa*, *La Cintia*, *Gli due Fratelli rivali*, *La Sorella* und *Il Moro*. Sein Styl besitzt nicht die Eleganz der Florentiner, ist aber gewöhnlich passend und leicht, und ermangelt nicht der Natur und Wahrheit.

7.

Gegen das Ende dieses Jahrhunderts begannen die vielen Lustspiele derselben Gattung, und noch mehr die vervielfältigten trockenen und monotonen Nachahmungen, das Publikum zu ermüden; und Einige, dem System zur Last legend, was Folge des Mangels an Genie war, verfielen auf eine Änderung der Form, und glaubten in der romantischen und spanischen Gattung besseres Gelingen zu finden. So folgten den klassischen und regelmäßigen Formen, welche durch die Trockenheit des Colorits langweilig geworden waren, und die

man nun als Hindernisse der Vervollkommnung ansah, andere bizarrere und sonderbarere; und indem man sich immer mehr von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit und des Geschmacks, der immer Exzesse vermeidet, entfernte, ging man von gezwungener Regelmäßigkeit zur Freiheit über. Die spanischen Lustspiele zeigten sich vorzüglich auf den Bühnen jener italienischen Provinzen, wo Spanien seinen politischen und literarischen Gesetzen Eingang zu verschaffen sich bestrebte: und sowol durch die Ermüdung durch das Bestehende als durch das Anziehende der Neuheit begannen sie sich Bahn zu brechen, und das romantische System auf den Trümmern des klassischen, das bis dahin als national und eingebürgert betrachtet worden war, zu erheben. *) Die frühen Versuche dieser Art von *Accolti* und *Ricchi* — wenn man nicht auch viele der diesen vorausgehenden *Mysterien* und *Moralitäten* dazu rechnen will — wurden schon oben bezeichnet. Gegen das Ende des Jahrhunderts erschienen

*) Ueber den Einfluß des spanischen Theaters in Italien. S. Riccoboni S. 47. R.

und machten Glück: *La Donna costante* und *L'Amante furioso* von Raffaelle Borghini; *L'Erofilomachia*, *La Prigione d'Amore* und *J Morti vivi* von Sforza d'Oddi, und andere ähnliche. Da sah man ein Mädchen in der Verzweiflung sich lebendig begraben, weil sie sich auf keine andere Weise vor einem verhaßten Ehebande zu retten vermag, und anderswo einen unglücklichen Liebhaber, der sich als Dieb zum Galgen führen läßt, da er auf keinem andern Wege die Ehre seiner Dame bewahren kann. Und diese und andere Auswüchse, welche von Einigen als Früchte wahrer Poesie betrachtet wurden, gelangten dahin, das italienische Lustspiel des XVII. Jahrhunderts völlig zu verderben.

Während die beiden Schulen einander bekämpften, und den noch zweifelhaften Sieg streitig machten, wurde gegen den Anfang dieses Jahrhunderts ein Lustspiel: *Gli Intrichi d'Amore* unter Torquato Tasso's Namen gedruckt. *) Man kann sich kein sonder-

*) Viterbo, 1604. Aufgeführt nach Tasso's Tode, 1597, zu Caprarola.

barer zusammengesetztes, bizarreres und romaneskeres Stück denken: und dieser ausgesprochene Karakter machte Manche glauben, daß es nicht von einem Schriftsteller herrühren könne, der so viele Proben völlig verschiedenen Geistes gegeben. Je mehr sie diese capriziöse Composition mit der *Gerusalemme liberata*, dem *Aminta* und dem *Torrismondo* verglichen, desto unwahrscheinlicher kam es ihnen vor, daß jenes Lustspiel mit diesen Werken gleichen Verfasser haben sollte. Ich bin geneigt, das Gegentheil dieses scheinbaren Widerspruchs anzunehmen, und dieses Stück für die geistreichste Parodie des romantischen Geschmacks zu halten. Als solche ist es ein Meisterwerk, und Tasso's würdig, dessen Namen es trägt. Seine Originalität besteht darin, daß eine so ungeheure Zahl von Intriguen zusammengehäuft sind, daß es nicht mehr e i n Lustspiel, sondern ein Embryo mehrer, die alle in 5 Akte zusammengedrängt worden, scheint. Die Wiedererkennungen, Verkleidungen, Abentheuer, Possenspiele und anderen Vorfälle, alle gleich sonderbar und wunderlich, eines

vom andern abhangend, oder vielmehr so durcheinander gemengt, daß es schwieriger ist, dem Faden zu folgen, als ihn aufzufinden. Mitten in diesem Labyrinthe trifft man zuweilen Züge von komischem Geiste an, und, was auf den ersten Anblick oft sonderbar erscheint, es nimmt oft den Karakter der geistreichsten Originalität an, wenn man voraussetzt, daß dies Stück nur eine Parodie des spanischen Systems ist, das zu Tasso's Zeit sich der italienischen Bühne zu bemächtigen begonnen hatte. Diese Meinung wird noch wahrscheinlicher, wenn man bedenkt, daß ein so großer Dichter getadelt wurde, in seinen Compositionen wenig mannichfaltig und erfindungreich zu sein: welchen Vorwurf ihm u. A. Galileo, von Salviati's übertriebener Kritik verführt, machte. Besser konnte er sich nicht vertheidigen, als indem er durch die That zeigte, wie leicht es sei, auf Kosten der Vernunft und des gesunden Geschmacks reich und fantastisch zu sein.

Einige Jahre später widersetzte sich Scipione Errico offener dieser literarischen

Umwälzung durch ein Lustspiel, das er *Le Rivolte di Parnaso* nannte. Die Wahrheit zu sagen, war dieses Stück keines der besseren: es fehlte ihm an Interesse und *vis comica*, und die Karaktere sind nicht mit der erforderlichen Kraft gehoben. Dessen ungeachtet sucht der Verfasser in vollem Maße die Grundsätze und Prätensionen der spanischen Schule lächerlich zu machen. Er bringt die berühmtesten Dichter seiner Zeit auf die Bühne: Trissino, Ariosto und Tasso, alle drei Nebenbuhler Marino's, streben nach der Hand der Muse Kalliope; und Trajano Boccalini, Cesare Caporali, Petrarca, Boccaccio, Dante und selbst Homer, nahmen Partei in dem Wettstreit. Apollo, der Präsident der Gelehrten-Republik, strebt die Ansprüche der Einen beizulegen, und die Hitze der Anderen zu besänftigen. Während dessen bringt man bei seinem Richterstuhle die sonderbaren Veränderungen der Zeit und vorzüglich die neuen Anmaßungen der spanischen Dichter an, welche, Rebellen gegen des Aristoteles Regeln, die allgemein geachtet wurden, sich das Recht nähmen, in ihren Dramen drei

oder vierhundert Jahre statt eines Tages zusammenzufassen, und als Schauplatz die ganze Erde in Anspruch zu nehmen, statt sich mit einem Orte zu begnügen. Ich führe das an, um zu zeigen, daß solche Anmaßungen schon damals in Italien bekannt waren, und es in jener Zeit nicht an Schriftstellern fehlte, die den Mißbrauch und das Ausschweifende derselben lächerlich zu machen strebten.

8.

Gegen dieselbe Zeit wollte ein Dichter von berühmtem Namen sich in einer und der andern Gattung zeigen: es war Michel Angelo Buonarotti der Jüngere, ein Neffe des großen Michel Angelo, welcher zwei Lustspiele von völlig verschiedenem Karakter, *La Tancia* und *La Fiera* schrieb. Ersteres gehört derjenigen Gattung an, die man *Commedia rustica* nennt, worin sich vorzüglich die Akademiker von Siena, genannt die *Intronati* und die *Rozzi* auszeichneten. Zu Leo's X. Zeit waren sie wenn nicht durch die Kunst der

Komposition, doch durch die der Recitation berühmt; und sie machten nach und nach solches Aufsehen, daß alle Provinzen Italiens in Wetteifer geriethen, sie nachzuahmen, indem sie ihre Personnagen in ihrem eigenen Dialekte reden ließen. Und so sah man in demselben Lustspiel mehre Personen verschiedener Provinzen, jede in verschiedenem, ihnen angewohntem Dialekte reden. Andrea Calmo und Angelo Ruzzante, genannt *il Beolco*, führten die Dialekte von Venedig, Padua und Bergamo; Carlo Maria Maggi den venetianischen ein; und Viele folgten ihrem Beispiele. Keiner aber zeichnete sich hierin so sehr aus, als Buonarotti in seiner *Tancia*, und etwas später Cesare Cortese von Neapel in seiner *Rosa*. So wie der eine den Jargon der florentinischen Landleute, so brachte der andere den der Neapolitaner an. Was aber beide Schriftsteller mehr auszeichnet, war, daß sie nicht nur die Sprache, sondern auch den Volks-Karakter beibehielten, im Übrigen den Gesetzen des guten Lustspiels folgend.

Von diesen Gesetzen entfernte sich Buona-

rotti zum Theil in seiner *Fiera*. Es ist dies ein Lustspiel von 25 Akten, oder vielmehr eine Folge von 5 Lustspielen, eines vom andern trennbar, und wirklich zu Florenz an fünf aufeinander folgenden Abenden dargestellt. Der Verfasser, leidenschaftlich für seine Sprache eingenommen, wollte eine Probe ihres ganzen Reichthums geben, und zeigen, wie sie sich jedem Bedürfnisse anzuschliessen wisse, indem er alle Schicksale des bürgerlichen Lebens abhandelte. Er erdachte daher eine Messe (*Fiera*), wo sich die meisten Stände, Verhältnisse, Geschäfte und Vorfälle passend anbringen und vorstellen ließen. Da sieht man nun alle Klassen der Gesellschaft eine nach der andern erscheinen, und der Verfasser bestrebt sich, den Reichthum seiner Sprache zu zeigen, indem er jeder die ihr eigenthümliche Weise des Ausdrucks verleiht. Die Ausführung eines solchen Planes ließ ihm die Nothwendigkeit empfinden, Vorfälle, Handlungen und Personen zu vervielfältigen, die Szene zu ändern, und den kurzen Zeitraum eines Tages zu überschreiten. So sehr er sich aber auch anstrengte, den Thei-

len und dem Ganzen Übereinstimmung und Zusammenhang zu geben, so bemerkt man doch in diesem Lustspiele viele Eigenschaften, deren ein Romantiker sich rühmen könnte.

9.

Die wenigen, und noch dazu mehr oder minder mittelmäßigen Lustspiele, welche dem Beispiele der Besseren folgten, konnte er dem Strome der andern, die Italien bald überschwemmten, keinen Damm mehr entgegensetzen. Italien hatte keinen Moliere, wie Frankreich, der, die Schönheiten der Kunst alle entfaltend, die Ausschweifungen ihrer Verderber hätte aufhalten können. Die Abmüdung und Mittelmäßigkeit der Klassizisten verlieh den Neuerern, die nach und nach Herren des Feldes blieben, noch mehr Kredit, und diesen kam noch ein Umstand zu Hülfe, der, ungeachtet des von ihm gemachten Mißbrauchs, Italien einen großen Theil seines literarischen Ruhmes erlangte.

Durch Ottavio Rinuccini's Beihülfe

war das Melodrama entstanden, das in der Musik mehr den Namen der Oper annahm. *) Die magische Gewalt dieses poetischen Undings verführte und verkehrte so den Geschmack und die Fantasie der Italiener im XVII. Jahrhundert, daß sie sich für nichts als das Melodrama interessirten, und, was das schlimmste war, daß alle bisher bestehenden Gattungen des Drama's diesem Götzen opferten. Die gute Tragödie und das wahre Lustspiel waren genöthigt, entweder vom Platze zu weichen oder sich zur Nachahmung hinzugeben, um ferner geduldet zu werden; und so entlehnte das Melodrama von ihnen nicht minder als vom Hirtengedicht, das diesem Zwecke angemessener schien. So wurde es allmälig ein

*) Die erste Oper — oder Embryo dessen, was man später Oper nannte, indem der musikalische Theil nur in einer einförmigen rezitativähnlichen Begleitung bestand — war Dafne, von Rinuccini geschrieben, von Peri componirt. Sie wurde 1594 im Palazzo Corsi zu Florenz, mit Begleitung von 4 Instrumenten aufgeführt. (S. Histoire de la Musique en Italie. par le Cte. Orlow T. I. — Napoli Signorelli, Bd. IV. S. 158.) N.

Gemisch dieser Gattungen, und erschien zuletzt als ein aus verschiedenen, nicht zu einander passenden Gliedern gebildetes Ungeheuer, in welchem Trauerspiel, Lustspiel und Pastorale zur selben Zeit sich erhoben.

Ich betrachte diese neue Gattung als diejenige, welche die Gemüther am meisten gewohnte, Vermengung der in Natur und Form verschiedenen und gleichsam unvereinbaren Elemente zu dulden, weil die Musik, so fühlbare Dissonanzen weniger empfinden machend, ihre ursprünglich unangenehmen Eindrücke zur Gewohnheit machte. Überdies änderte sich der Karakter jeder Gattung, und aus dieser Verwirrung entstand eine vorherrschende, die von allen borgte. Auf diese Weise sah man alle Abtheilungen des Drama in dasselbe Chaos zurückkehren, aus dem sie hervorgegangen, und dies Fänomen, das man sonst nur als Wirkung der Unerfahrenheit und Kindheit der Kunst betrachten konnte, wurde als die gewissere Verkündigung ihrer Fortschritte angesehen. Da sah man statt der Lustspiele und Trauerspiele jene *Azioni*, gewöhnlich *Reali*,

Reali-Comiche, Tragi-Comiche, oder *Tragi-Satiro-Comiche* genannt — und wie die Benennungen alle heißen mögen. Und alle waren sklavische Übersetzungen oder übertriebene Nachahmungen des spanischen Theaters. Die Schauspieler, nicht wissend, wie sie der Verführung des Melodrama widerstehn sollten, um den Kredit ihres Standes aufrecht zu halten, trugen noch zur Erhöhung dieser Ausschweifungen bei, um wenigstens einen Theil der Zuschauer zu ihren Vorstellungen zu locken. *Il Convitato di pietra (Don Juan), Il Sansone* und dergleichen monstruöse Produktionen waren die Frucht dieser theatralischen Revolution. In ihnen sah man vermengt Fürsten und Possenreisser, Ritter und Lastträger, Lüstlinge und Einsiedler, Engel und Teufel; in selber Weise warf man Geschichte und Fabel, Kroniken und Novellen, Weinen und Lachen, kurz alle widersprechenden und abstoßenden Extreme durcheinander. Und so ging man vom Übermaß und der Langeweile des Regelmäßigen zu dieser unbegrenzten Freiheit über, die nicht im

Bessermachen, sondern darin bestand, gerade das Gegentheil des Früheren zu thun.

10.

Mitten unter dieser Masse von Sonderbarkeiten und Bizarrerien erhielt sich eine Gattung des Lustspiels oder der komischen Rezitation in Ehren, welche von den Schauspielern improvisirt und gewöhnlich *Commedia a soggetto* oder *dell' arte* genannt wurde. Sie bestand in einem einfachen Entwurf oder Plane einer dramatischen Komposition, deren verschiedene, kaum skizzirte Rollen, den Schauspielern übertragen wurden, die sie dann entwickeln und improvisirend vortragen mußten. Diese Entwürfe nannte man *Scenarii*, weil sie fast nichts als den Gegenstand jeder Szene enthielten: berühmt waren jene des Schauspielers Flaminio Scala. *) Der

*) Flaminio Scala war es, der die Einführung der verschiedenen Dialekte auf die Bühne versuchte. Im Schwange waren namentlich der Venezianische, Bolognesische, Bergamische und Lombardische. Neu



Schauspieler war demgemäß seiner eignen Laune überlassen, und es war ihm Freiheit gegeben, auf der Bühne Alles zu sagen, was sein Talent und seine rasche Besonnenheit ihm eingaben. Die auf das Theater gebrachte Unregelmäßigkeit mußte diese Art dramatischer Impro-

---

war diese Idee nicht: schon Aristofanes hatte in seinen Lustspielen die verschiedenen griechischen Dialekte in ähnlicher Weise angewandt, wofür bekanntlich J. H. Voß in seiner Uebersetzung dieses Komikers übereinstimmende teutsche Mundarten wählte. Allerdings kann eine komische Wirkung damit erreicht werden. (s. Riccoboni a. a. O. S. 49.) — In den Lustspielen Ruzzante's (Bühnenname des Angelo Beolco von Padua. s. Riccoboni S. 50. Tiraboschi S. 1313. ff.) spricht jede Person einen verschiedenen Dialekt: Venezianisch, Bergamisch, Bäuerisch Paduanisch, Bolognesisch, Florentinisch und verdorbenes Griechisch mit Italienischem untermischt.

Diese waren nicht die einzigen ausübenden Künstler jener Zeit, welche sich auch als Schriftsteller zeigten; noch sind zu nennen: Andrea Calmo von Venedig († 1571.), Fabrizio Fornari von Neapel, Francesco Andreini von Pistoja u. A. durch sie wurde vorzüglich die sogenannte Commedia dell' arte, namentlich mit den Masken, in Aufnahme gebracht. Diese Masken sind in großer Anzahl vorhanden, und mit dem Wesen des italienischen Lustspiels innig verknüpft. Vom Arlechino redet ohne Zweifel schon Apulejus (in s. Apologien), da wo er von dem Centunculum der Mimen spricht. Der alte Arlechino (dessen Porträt

visation begünstigen, die ihrer Seits auch dazu beitrugen, jene noch zu vergrößern. Man kann indeß nicht in Abrede stellen, daß einige dieser Improvisatoren, und besonders die mit den Masken des Arlechino, Pantalone, Pulcinella und ähnlichen spielten, bisweilen ein Talent entfalteten, das nicht nur lange Zeit in Ita-

Riccoboni S. 48 liefert) war indeß von dem neueren ziemlich verschieden, unter welchem man sich einen bergamischen maliziösen Tölpel, einen ungeschickten Diener, der immer Alles recht zu machen glaubt und jedesmal verdirbt, vorstellte. Pantalone ist ein geiziger venezianischer Kaufmann; der Dottoro ein eckiger Bologneser; Capitan Spavento ein feiger Großsprecher; Pascariello ein alter Schwätzer; Giangurgolo ein nichtswürdiger Calabrese, Brighella ein ferrarischer Schelm; Beltrame ein mailändischer Tölpel u. s. w. Mit der Zeit erlitt dieser ursprüngliche Karakter der Masken viele Veränderungen, und namentlich wurden die meisten derselben allgemeiner genommen. Abbildungen der zu seiner Epoche auf der italienischen Bühne stereotypen Masken (Arlecchino, Dottore, Beltramo, Scapin, ital. u. span. Capitano, Scaramuz, Giangurgolo, Mezzetino, Tartaglia, Polichinello, Narcisino und Pierrot) liefert Riccoboni; Napoli-Signorelli (Bd. IV. S. 263 — 266 sagt Mehres darüber. Im XVIII. Jahrhundert fanden mehre, namentlich durch Favart, auf die französische Bühne Eingang; später interessirte sich Florian sehr für den Arlequin in seinen Deux billets u. s. w. R.

lien dieser Darstell-Weise großen Beifall erwarb, sondern die vielen dabei unvermeidlichen Albernheiten ertragen machte. Gewiß gewann dabei die Rezitation oft an Ausdruck und Natürlichkeit: wurde aber einer Seits die Kunst des Schauspielers gehoben, wie viel verlor nicht dagegen die des Dichters! Zu Ende nahm die Unordnung in solchem Maaße zu, daß alle Gebildeten sich mit Eckel wegwandten, und die Maskenspieler fast nur noch zur Unterhaltung des Pöbels dienten.

11.

Mit dem Anfange des XVIII. Jahrhunderts ward Italien gewahr, wie sehr seine Literatur entartet war, besonders da man die Fortschritte der Franzosen im dramatischen Fache bemerkte, und es fand dem wachsenden Ruhm dieses Landes nur den untergegangenen seiner vorigen Zeiten entgegenzustellen. Sich seines sichtbaren Sinkens in etwa schämend, war Italien genöthigt, den vorigen Weg von

neuem zu wandeln, mit der Nebenbuhlerin zu wetteifern: und so begannen einige Schriftsteller die besseren französischen Erzeugnisse zu übersetzen oder nachzuahmen. Girolamo Gigli von Siena, ein geistreicher Kritiker und eleganter Schriftsteller, gab in seinen *Litiganti o Giudice impazzito* eine freie Übertragung von Racine's *Plaideurs*, bildete Molière's *Tartuffe* in seinem *Don Pilone* nach, und brachte *La Sorella di Don Pilone* auf die Bühne, welche, wie man glaubt, die Capricen seiner eigenen Gattin und die Bigotterie ihres Beichtigers, eines Jesuiten, darstellt. Diese und andere Versuche Gigli's wenn sie auf keine Originalität Anspruch machen konnten, halfen doch nicht wenig die Aufmerksamkeit der Italiener auf die großen Muster der französischen Bühne zu lenken. Hierauf erneute Nicolò Amenta ein Neapolitaner das Beispiel Giambattista Porta's (vgl. VI.); korrekter als jener im Styl ermangelte er seiner Laune und Fruchtbarkeit. Reicher, verschiedenartiger und eigenthümlicher als Amenta war Pasquale Cirillo, gleich-

falls Neapolitaner, und geschickter Sitten- und Karaktermaler seiner Zeit und seines Landes. Was dieser für Neapel, war zur selben Epoche Giambattista Fagiuoli für die Florentiner.

12.

Unter diesen und andern Lustspielen zeichneten sich einige aus, in denen einige besondere Gebrechen der Gelehrten oder solcher, welche zu ihrer Klasse zu gehören Anspruch machten, lächerlich gemacht wurden. Schon oben wurde von den *Rivolte di Parnaso* geredet. Nach demselben Beispiele schrieb Scipione Maffei, der durch eine Auswahl besserer Tragödien, und namentlich durch seine *Merope* so viel zur Reform der italienischen Bühne beitrug, in der komischen Gattung *Le Ceremonie* und *Il Raguet*. In dem zweiten dieser Stücke besonders bestrebt er sich die Lächerlichkeit jener Italiener zu zeigen, die sich anstrengten, das Verdienst der Franzosen zu posaunen, indem sie im Gespräch ihre Wendungen annahmen,

und die italienische Sprache durch ihre Idiotismen verderben.. In dem Lustspiele: *Il Toscanismo e la Crusca*, oder *Il Cruscante impazzito*, zeigte er die jenem Wesen entgegengesezten nicht weniger lächerlichen Exzesse dieses sogenannten Purismus. Noch sah man in den *Letterati* einen fallirten Kaufmann, den der Hunger gezwungen, sich auf die Filosofie zu legen. Noch reicher und geistvoller zeigte sich in diesem Zweige G. C. Becelli, dem man die Stücke: *J. falsi Letterati*, *L'Avvocato*, *Li Poeti comici*, *L'Ariostista* und *Il Tassista* verdankt. Der Pater Appiano Buonafede wollte auch unter den komischen Dichtern wie unter den Filosofen seiner Zeit Platz nehmen, und schrieb das Lustspiel *J Filosofi fanciulli*. Er glaubte die Filosofen seiner Zeit zum Gespötte seiner Leser zu machen, indem er die Widersprüche ihrer Meinungen und Hypothesen übertrieb, als wenn dasselbe Fänomen sich nicht noch weit mehr unter den Theologen aller Zeiten gezeigt hätte. Ich bemerke nur noch, daß die Lustspiele

dieser Art mehr akademisch und gelehrt, als lustig und theatralisch waren.

13.

Das Lustspiel des Buonafede und jene Maffei's, alle drei in Versen geschrieben, nöthigen mich einige Bemerkungen über die komische Versifikation der Italiener einzuschalten, über welche unsre Fremden Meinungen verbreitet haben, die nur ihre Unkunde zeigen. Die Dichter, welche den Vers in ihren Lustspielen anwendeten, wie Ariosto, Machiavelli und einige andere, bedienten sich nur des Hendekasyllabus, der immer derjenige ist, dem die Italiener *Sciolto* nennen: er sei *piano* oder *sdrucciolo*. Die italienische Sprache hat weder weibliche Endungen noch stumme Vokale, wie Schlegel annimmt; und wenn sie auch keine Quantität hat, so bietet sie eine gewisse Combination von Akzenten dar, die, passend geordnet und gestellt mit den verschiedenen Abtheilungen und Einschnitten, die man zu gleicher Zeit von Vers, Frase und Perioden machen kann,

den abwechselndsten, harmonie- und nachahmungreichsten Vers geben können. Diese Abwechselung und imitative Harmonie, deren Beispiel Petrarca und vor Allen Dante gegeben, wurde von Parini und noch mehr von Alfieri zum höchsten Grade der Vollkommenheit gebracht. Und diesem Letzteren hat ein Teutscher den Sinn für Harmonie abzusprechen und ihn anzuklagen gewagt, er zerreiße ihm das Trommelfell durch seine Dissonanzen. *) Ich bemerke nur daß der Hendekasyllabus unter Parini's und Alfieri's Händen eine so eigenthümliche und karakteristische Form angenommen hat, daß er eine von denen, die ihn zuerst anwendeten, ganz verschiedene Gattung bilden könnte: so empfänglich ist dieser Vers für Abwechslung. Daher, so wie die Italiener sich dessen bald für die epische, bald für die elegische Gattung, bald endlich für die der Epistel bedienten, so suchten sie auch für den komischen Dialog eine passende Art. Der *Sdrucciolo*, der zuerst von Ariosto und

*) Schlegels Vorlesungen über dramat. Kunst und Litteratur. Bd. 2.

Machiavelli gebraucht ward, ließ zu sehr eine gewisse Monotonie in seinen Cadenzen spüren, und wurde daher von den Übrigen aufgegeben. Nach einigen Versuchen neuer Formen von Versen von sonderbarem Maaße und weniger Harmonie bediente man sich bisweilen des *Sciolto piano*, indem man ihn rascher, geläufiger und weniger singend zu machen suchte. Maffei, der in der Tragödie den zu ihrer Deklamation am meisten passenden Hendekasyllabus angewendet zu haben glaubte, hoffte dem Lustspiele einen demselben ganz geeigneten anzuweisen. Er bildete ihn nach der Norm des Horaz in seinen Sermonen: aber der Versuch glückte nicht. Er wendete all seine Kunst und seinen Fleiß dran, den Vers jeder Harmonie zu entkleiden, und die Italiener fanden ihn so bleiern, lahm und schleppend, daß sie, statt eine so schwierige und unangenehme Versifikation anzunehmen, eine weniger unharmonische und natürlichere Prosa beizubehalten vorzogen. Und die Kunst büßte dabei nicht ein, indem in jener Form mehr Natürlichkeit und Wahrheit in Dialog und Rezitation beibehalten

wurden. Die *Calandria*, *La Mandragola*, *Gli Straccioni* und die Lustspiele Porta's, und die meisten, die sich auf der Bühne hielten, waren jener Art. Dieselben dann und wann wiederholten Versuche, eine von diesen Versarten, oder den sogenannten martellianischen Vers, eine kindische Nachahmung des französischen Alexandriners, aufzunehmen, haben nur zur Bestätigung der Vorzüge der Prosa in der komischen Gattung gedient. Auch wissen die wahren Sprachkenner recht gut, wie viel schwerer die Vollkommenheit der *versi sciolti*, als die der nichtgereimten ist, und daß die elegante, harmonische und ausdrucksvolle Prosa eine übel angepaßte Versifikation im Lustspiele durchaus nicht vermissen läßt.

14.

Den Faden der Fortschritte indessen wieder aufnehmend, unternahm es der neapolitanische Marchese Liveri, dem Lustspiele einen neuen Grad von Wahrheit und theatralischer Bewegung

zu geben. Leidenschaftlicher Freund der Schauspielkunst, entnahm er vorzüglich von ihr seine beständigen Bemerkungen; und hierauf erfand er ein Lustspiel oder vielmehr solche komische Gemälde, welche der darstellenden Kunst die Gelegenheit gaben, sich glänzender und mehr im Pomp ihrer Illusionen zu zeigen. Die Bühne wurde durch ihn lebendiger und mit Darstellern gefüllter, und um sie nicht dem immerwährenden Szenenwechsel auszusetzen, den die Verschiedenartigkeit der auf einander folgenden und sich kreuzenden Begebenheiten erfodert haben würde, wurden sie in mehrere einzelne Orte abgetheilt, wo die handelnden Personen einander wahrscheinlicher Weise hätten begegnen, besprechen, und ihre Angelegenheiten abhandeln können. Diese Methode, die einerseits den Vortheil einer verwickelten und romantischen Intrigue empfinden ließ, war andrerseits Veranlassung, daß er einige wunderbare Gemälde seiner Gattung, voll Wahrheit und Leben, ausführte, bei denen man sich nicht auf die Bühne, sondern in das wirkliche Leben versetzt glaubte. Zu einer Zeit sah man verschiedene

Gruppen von Personen, alle ausschließlich mit ihren Angelegenheiten beschäftigt. Nachher versuchte Diderot die Einführung dieser dramatischen Gattung: und Manche maßen ihm einen Theil jenes Ruhmes bei, der eigentlich Liveri gehörte. Ich muß nun freilich auch bemerken, daß dieser Schriftsteller bisweilen sein System übertrieb, das nur in einem äußeren Kunstgriffe der Kunst bestand: er konnte wol zum Effekte, oder zur Wahrscheinlichkeit der Handlung oder der Fabel beitragen, aber oft zerstreute und unterdrückte er die Aufmerksamkeit der Zuschauer, indem er sie auf eine Menge von Gegenständen Acht zu haben nöthigte, die ihnen entweder entgingen, oder welchen sie nur mit einer gewissen Anstrengung folgen konnten, die das reine Vergnügen zerstörte. So bewirkte der Mißbrauch einer solchen Erfindung, daß man auch den von ihr zu ziehenden Nutzen vernachläßigte.

15.

Die guten Lustspiele nach dem Muster der

Accademici del Porta und der *Rozzi* und *Intronati* von Siena, wurden nur von Dilettanten aufgeführt. Die Schauspieler von Gewerbe waren so ausgeartet, daß sie selbe entweder nicht mehr kannten, oder auf ihren Bühnen nicht darzustellen wagten. So war eine Scheidungslinie zwischen den Einen und den Andern gezogen, die zu der Trennung des gebildeten Theiles der Nation von dem rohen und ungebildeten, welchen die Schauspieler zu unterhalten und zu verderben fortfuhren, immer mehr beitrug. Endlich erhob sich unter ihnen Luigi Riccoboni, der, unterstützt vom Rathe und Ansehen des Marchese Maffei, zuerst die Reform des Theaters und der komischen Gesellschaft, welche er leitete, zu unternehmen wagte. Zuerst machte er verschiedene Versuche, die zum Besten der Kunst und des Unternehmens gelangen, und hierauf, kühner geworden, wagte er eine Vorstellung von Ariosto's *Scolastica*. Der Ruhm, dessen dieser große Dichter beim venetianischen Volke genoß, trug zum Fall seines Lustspiels bei. Die Venetianer, von der Liebesgeschichte Orlando's

und Angelika's eingenommen, liefen ins Theater, ungeduldig, ihn auf der Bühne zu sehen. Wie groß war aber ihr Erstaunen, als sie ihre Erwartung völlig getäuscht fanden! Das Pfeifen war so arg, daß Riccoboni, beleidigt und entrüstet, sogleich Italien verließ und nach Paris ging, dort die Gerechtigkeit zu suchen, die sein Land ihm weigerte *). Das gerechtere Frankreich nahm ihn auf, schenkte ihm Beifall und Lohn, und er fuhr fort, den Ruhm des italienischen Theaters im fremden Lande zu zeigen.

16.

Wir sind jetzt zu der schönsten Epoche des

*) In seiner Histoire du théatre italien (p. 86. 87.) erzählt Riccoboni selbst sein Unglück mit der Scolastica zu Venedig, und wie die Zuschauer schon gleich im Anfange ihr Misfallen laut werden ließen, als sie die erwarteten Helden des Orlando furioso nicht zum Vorschein kommen sahen. Im J. 1716 begab sich Riccoboni mit seiner Gattin Agata Calderini (unter den Theaternamen Lelio und Flaminia) auf Einladung des Herzogs von Orleans mit ihrer Gesellschaft nach Paris. Neunzehn Jahre früher war dort die erste italienische Schauspielertruppe verabschiedet worden. R.

Lustspiels in Italien gelangt. Zu Venedig wurde ein Geist geboren, dem die Natur alle nöthigen Mittel zugetheilt hatte, der italienischen Komödie die ihr fehlende Vollkommenheit zu verleihen, und die von Anderen vergebens versuchte Bühnenreform auszuführen. Dieser war Carlo Goldoni*), der das Unrecht wieder gutzumachen unternahm, dessen sich sein Vaterland gegen Riccoboni schuldig gemacht. Unter den Wundern, die man sich von seinem Talente erzählt und glaubt, ist auch das, daß er schon vor seinem achten Jahre sein erstes Lustspiel schrieb. Von seinen Eltern bald zum

*) Goldoni schrieb seine Selbstbiographie, breit und wässerig, doch nicht ohne vielseitiges Interesse für die Geschichte seines eigenen Theaters und den Zustand der dramatischen Kunst im Allgemeinen in Italien unter dem Titel: Memorie di Carlo Goldoni, per l'istoria della sua Vita e del suo teatro. (Prato, 1822. Vol. 2.) — Goldoni ist in Teutschland vielfach übersetzt und nachgeahmt worden. Bändereich ist die Saal'sche Übersetzung; Bearbeitungen unternahmen Bock, Schletter, Gotter, Panse u. A., und neuerlich C. Blum, dessen Mirandolina (La Locandiera) durch das Spiel unserer talentvollsten Schauspielerinnen den Weg zu den meisten teutschen Bühnen gefunden hat. R.

geistlichen Stande, bald zu dem des Arztes und Rechtsgelehrten bestimmt, siegte sein wahrer Beruf, und am Ende ward er nichts anders, als Schauspieler und Theaterdichter. Er widmete sich sodann einer komischen Gesellschaft, und schrieb für diese verschiedene Dramen; sein Beruf zum Lustspiele, zu welchem seine glücklichen Versuche in demselben seine Leidenschaft noch vermehrten, zeigte sich bald. Noch ein Jüngling wurde er von der Lektüre der *Mandragola* so angezogen, daß er sie zehn Mal nacheinander durchlas. Moliere zeigte ihm dann die Höhe der Kunst, welche Machiavelli unter den Ersten in Italien hergestellt.

Wir besitzen von Goldoni ungefähr 150 Stücke, deren größter Theil Lustspiele sind. Nach Lope de Vega hatte keiner der modernen Dramatiker eine solche Fruchtbarkeit gezeigt: vorzüglich wenn man bedenkt, daß die Schauspiele des Spaniers vielmehr improvisirt und aus einem Gusse, als eigentlich ausgearbeitet, wie die des Italieners sind. Überdies wollen wir die Fruchtbarkeit dieses Schriftstellers nicht nach der Zahl seiner Dramen,

wol aber nach der Vielfältigkeit seiner Intriguen, der Karaktere und Situationen, welche seine Lustspiele darbieten, berechnen, so wie nach dem Leben und dem Fleiße seines Dialogs, und jener Komik und Witze, welche die Possenreißereien der Masken bald vergessen ließen. Gewiß würde er korrekter geschrieben haben, hätte er weniger Stücke ausgearbeitet, und hätten die Schauspieler ihm mehr Athem und Zeit zur Feile und Verbesserung gelassen. Und doch hätte vielleicht zu große Korrektheit jenes Feuer erkaltet, das in so natürlicher Schönheit aus ihm hervorleuchtet. Bei so vieler Originalität, die seine Lustspiele immer gleichsam neu erscheinen, und selbe immer mit demselben Interesse lesen und empfangen läßt, findet Schlegel jenen Reichthum der Erfindung nicht, der den bedeutenden Ruhm eines Autors sichern kann. Er hätte gewiß alle jene Ausschweifungen gewünscht, welche allein er als wahrhaft poetisch betrachtet, und welche Goldoni im Gegensatz es sich zur Aufgabe machte, als des Theaters und des guten Geschmacks unwürdig von sich zu weisen. Dersel-

de Schriftsteller machte Goldoni den Vorwurf, seine Sittendarstellungen gingen nicht aus der Sfäre des Täglichen hinaus, und er stelle das menschliche Leben nur oberflächlich dar, als wenn es zum guten Lustspiel gehörte, Sitten und Zeiten zu schildern, die man nicht kennt. Ich muß gestehn, ich ziehe in dem Lustspiel das Gemälde der Sitten und der Zeit vor, sei es, um über die von ihm nachgeahmten Originale zu lachen, sei es zur Bewahrung vor den Lastern, deren Gebrechen und Folgen wir hier erblicken. Und so werden die Italiener zur selben Zeit durch Lustspiele unterhalten und belehrt, in welchen Goldoni die Lächerlichkeiten der *Cicisbei*, die Skandale der *Villeggiature*, die Laster des *Teatro comico* und die nicht geringeren der *Botteghe da Caffé* schildert. Gleicherweise führt er uns auch durch die verschiedenen Klassen und Stände der Gesellschaft und der Familien, und lehrt die Zuschauer die häuslichen und bürgerlichen Tugenden in dem *avvocato veneziano*, dem *Padre di famiglia*, der *Buona madre* und dem *Vero amico* kennen, bevor Diderot

dasselbe versucht hatte. Diese Vorzüge sind es, die ihm von Voltaire den Ehrennamen eines „*Peintre de la nature*“ erworben.

Die Wahrheit der Karaktere in Goldoni's Lustspielen hat ihren Ursprung gewöhnlich in der Lage, worin sich der Verfasser befand: daraus entspringen die ausdrucksvollsten und witzigsten Züge, die mehr verstehn lassen, als sie sagen, und die ganze Leidenschaft oder Schwäche der Person enthüllen, die sie lächerlich machen sollen. Dies bewundert man im *Adulatore*, im *Bugiardo*, *Giocatore*, *Avaro geloso*, *Cavaliere di buongusto*, in der *Donna volubile*, *Vedova scaltra*, *Donna di garbo* und vielen ähnlichen. Vielleicht hat Goldoni, indem er zu sehr den Interessen des Wahren diente, bisweilen die der strengen Moral vernachläßigt; und dies hat ihm schon scharfen Tadel zugezogen *). In den *Due gemelli veneziani*, nicht zufrieden, eine Vergiftung gebraucht zu haben — ein gewiß dem Karakter eines Lustspiels keineswegs günstiges

*) S. Biographie universelle. Art. Goldoni. T. XVIII. p. 16.

Mittel — bestrebt er sich diese durch Enthüllung der lächerlichsten Eigenschaften komisch zu machen. Und so bringt er es übler Weise durch Lächerlich-Machen dahin, daß man vor dem Verbrechen keinen Abscheu empfindet. Wir wollen nicht sagen, daß so die Sitten der Italiener und namentlich der Venezianer in der Zeit waren, die der Dichter beschreibt, und daß er sie sehr übertrieben; zu bemerken ist aber (auch wenn wir sie nicht für so traurig halten, als sie erscheinen), daß jene sich viel zu sehr im Talente ausgezeichnet haben, über die ernsthaftesten Dinge zu lachen und über Alles zu spotten. Die scherzhafte Gattung des Lustspiels scheint wirklich Italien allein anzugehören. Aristofanes hatte sie zwar in seinen Possen reichlich angewandt, und schonte weder Personen, noch Stände, noch die ehrenwerthesten Dinge: war dies aber bei dem griechischen Dichter die Wirkung der Freiheit seiner Zeit, so konnte es bei den Italienern nur der Ausbruch ihrer Dienstbarkeit sein.

Doch annehmend, daß Goldoni bisweilen die Grenzen der Moral in der Darstellung der

Sitten seines Landes überschritten habe, mehr um seine Zeitgenossen zu unterhalten, als sie zu bessern: so können wir ihn doch keineswegs entschuldigen, wenn er solche Sitten Nationen beimißt, denen sie nicht eigen waren. Goldoni war nie aus Italien herausgekommen und sah Frankreich erst in seinen letzten Tagen: fremde Länder lernte er also nur durch Romane und Reisende kennen, die sie nach ihrer Weise ansahen. Da er überdies nur nationelle Sitten und Gebräuche zu beobachten und zu schildern gehabt hatte, so trug er diese bisweilen, ohne es zu bemerken, auf fremde über. Verhehlte er aber auch das Wahre in diesem Theile, und verlor er gleich die Lokalfarben aus den Augen, so verläugnete er hingegen den Typus der Karaktere und der Leidenschaften nicht, welche er schildern wollte. In allem Übrigen erscheint er so wahr und natürlich, daß man ihm gerne die oben berührten Unvollkommenheiten nachsieht, und deßwegen hören seine Stücke *La sposa persiana*, *L'Ircana in Ispaan*, *La bella selvaggia*, *La Pamela* und andere ähnliche nicht auf zu gefallen.

Die verschiedenen Lustspiele, worauf ich hingedeutet, sind mehr als hinlänglich, den unerschöpflichen Reichthum der komischen Erfindungen Goldoni's zu zeigen; noch bewundernswerther aber ist, daß jedes derselben für sich dieselbe Tugend beweist: so groß ist die rasche Aufeinanderfolge und Verschiedenheit der Ereignisse, der Episoden und der zu Gebote stehenden Mittel: Ich sage „zu Gebote stehenden," weil Goldoni keiner von den Schriftstellern war, die schlecht zu einander passende, sonderbare und unerwartete Vorfälle aufeinander zu häufen suchen; er wendete keine an, welche nicht aus der Einheit der Handlung hervorgingen und dadurch bedingt wurden; und daß alle Episoden seiner Lustspiele unverwandt auf ein gemeinsames Centrum hinstreben, ist noch ein bedeutendes Lob, das alle Kenner der dramatischen Kunst in den Werken dieses Schriftstellers anerkennen.

Ich habe nun die ausgezeichnetsten Eigenschaften der Lustspiele dieses Dichters angegeben: alle aber haben nicht gleiches Verdienst. Goldoni schritt gleich jedem Andern allmäh-

lig zur Vollkommenheit hin, bisweilen irrte er aus Unerfahrenheit, bisweilen verführte ihn die Autorität der Sitte, noch öfter sah er sich in die Nothwendigkeit versetzt, den Vorurtheilen der Schauspieler und Zuschauer, seiner Zeitgenossen, nachzugeben, um so leichter auf die Bühnenreform hinzuarbeiten, die er ins Werk setzen und feststellen wollte. Der Mittel der Autorität und des Reichthums beraubt, und oft gehindert und aufgehalten durch die Widersetzlichkeit der Unwissenheit und des Irrthums, war er genöthigt, den Einen zu schmeicheln, um am Ende über die Anderen zu siegen. Diesem Zwang der Umstände ist gewiß die Scurrilität gewisser Formen, die man damals für unerläßlich bei der komischen Gattung hielt, und die Erfindung gewisser romanhafter oder possenähnlicher Stoffe zuzuschreiben. Kein dramatischer Dichter — selbst nicht Lope de Vega und sogar Moliere ausgenommen — ist von diesem Vorwurfe ganz frei — und berechnet man die Zahl ihrer Stücke, ist dann wol bei Einem oder Anderm die Zahl der guten und beifallswürdigen größer, als bei Goldoni?

17.

Mit solchen Opfern und solchen Beispielen gelang es ihm endlich, über die unsinnige Bühnen-Praktik und den falschen Geschmack des Publikums zu siegen. Nach und nach wurden die Masken verbannt, und das wahre, namentlich das Karakter-Lustspiel der Posse und dem Drama vorgezogen, und andere Lustspiele sah man nicht mehr auf den italienischen Bühnen. Der einzige Abate Chiari, dem es gewiß nicht an Talenten fehlte, bestrebte sich, die alten Mißbräuche aufrecht zu halten, seine Bestrebungen würden aber vergebens geblieben sein, wäre ihm nicht ein größerer Geist, als er selber war, zu Hülfe gekommen. Carlo Gozzi, von Natur ein Feind dessen scheinend, was zur Verbesserung des Geistes und Geschmacks strebte, gab sich, nachdem er verschiedene Grundsätze Rousseau's und Voltaire's bestritten, an die Bekämpfung von Goldoni's dramatischer Reform. Er hielt dafür, daß, wie jene Religion und Filosofie verdürben, dieser nur die unschuldigen Ver-

gnügungen seiner Nation zerstöre. Eleganter und witziger Schriftsteller, bildete er sich durch seine beißenden Epigramme zuerst eine Partei unter den Gelehrten, und nahm sich bald vor, das venetianische Volk auf seine Seite zu ziehen — als wenn es schwer wäre, die lächerlichste Absurdität den vernünftigsten Erfindungen vorzuziehn! Den Goldonischen Lustspielen stellte er seine dramatischen Mährchen entgegen, und die Venetianer waren wie bezaubert von jenen magischen Ausschweifungen. Bald wollten sie nichts mehr auf der Bühne sehen, als *J tre Aranci*, *Il Corvo*, *Il Re cervo*, *L'Oselin bel verde*, *I Pitocchi*, *Il Mostro turchino*, *La figlia dell' aria*, *La Dama serpente* u. s. w. In diesen Dramen, deren Titel schon zu ihrer Karakterisirung hinreichen, folgen und vermengen sich geschriebene und improvisirte Szenen, das Komische und Possenhafte mit dem Tragischen und Heroischen, unglaubliche und unerwartete Wunder und Verwandlungen mit den gewöhnlichsten und gemeinsten Umständen. Mitten in diesen Ausschweifungen hörte Gozzi nicht auf, Mann

von Geist und eleganter Dichter zu sein — ist es aber löblich, seine Kenntnisse und Talente dazu anzuwenden, neue Irrthümer unter das Volk zu bringen, und die alten zu bestärken? Warum die Natur verfälschen, und die Fantasie der Völker mit einer abgeschmackten Mythologie nähren? Und wenn es Gozzi gelang, auf solchem Wege das Volk, das stets lieber glaubt als urtheilt, zu verleiten und auf eine Zeitlang vom Wahren abzuführen — mußte nicht sein Beispiel auch die Schriftsteller, die zugleich angenehm und nützlich sein wollten, antreiben, eine solche Unordnung zu verhindern oder wieder abzustellen *)? Troz einer so wichtigen Pflicht fehlte es diesem bizarren Dichter nicht an Nachfolgern, die sein System an- und seine Tragi-Komödien mit Beifall auf-nahmen;

*) Das Urtheil über den fröhlichen, geistreichen Gozzi ist hart und ungerecht, doch ließ es sich von einem so eifrigen Verehrer Goldoni's, wie der Verf. ist, kaum anders erwarten. Auf unseren Bühnen sehen wir bisweilen noch dieses Dichters Turandot, in Schiller's bekannter Bearbeitung. Manches Bemerkenswerthe sagt über diesen fantastischen Schriftsteller, der nicht minder fantastische Hoffmann in seinen seltsamen Leiden eines Theaterdirektors. R.

und unter diesen zeichnete sich Baretti aus, der Verfasser der berüchtigten *Frusta letteraria*, der mit gleicher Kraft Vorurtheil und Wahrheit angriff, und den Filosofismus mit der Filosofie seines Jahrhunderts verwechselte. Sein Wirken zu Gozzi's Gunsten ist um so wahrscheinlicher, da auch er, gleich jenem, Voltaire's Literärkritik und Rousseau's filosofische Lehren bekämpft hatte.

Goldoni, einer solchen Widerstrebung nach so vielen Anstrengungen in Italien müde, und einer bessern Beurtheilung in Frankreich fast gewiß, begab sich nach Paris, und dort abwechselnd neues Glück und Geschick erprobend, brachte er, unter anderen kleineren Arbeiten, *Le Bourru bienfaisant* auf die Bühne; und die That zeigte, wie viel mehr die Franzosen jener Zeit das Verdienst des Karakter-Lustspiels empfanden und Moliere's Ruhm aufrecht hielten. Nicht nur vom Volke, sondern auch von den Kennern der Kunst ward er mit allgemeinem Beifall aufgenommen; und dieser Beifall, so wie die von den Franzosen ihm erzeigte Ehre machte, daß die Italiener

sich ihres Unrechts schämten. Auf solche Weise trug wiederum Frankreich zur Reform des italienischen Theaters bei, Goldoni's Lustspiele erschienen wieder auf der Bühne, von der Gozzi's Mährchen verbannt wurden. Man hat seitdem mehrmal versucht und thut es noch, letztere wieder empor zu bringen; und Einige haben behauptet, daß diese Mährchen, da sie in Teutschland mit Beifall aufgenommen worden seien, auch den Italienern noch gefallen müßten. Glücklicherweise aber hat ein solcher Geschmack, der einst die Gondoliere und die Volksmasse Venedigs beherrschte, die Grenzen jener Zeit und jenes Landes nicht ferner überschritten; und Goldoni nahm die Bühnen Italiens ein, und seine Schule hat sich immer in Ehren erhalten.

Dann und wann trübte vom Auslande hergekommene Weinerlichkeit die Lust der italienischen Bühnen; bisweilen wurde auch der bürgerlichen Tragödie, dem larmoyanten Lustspiel und solchen Dramen Platz geräumt, deren eigentlicher Karakter entweder in der Unvollkommenheit des Komischen oder Tragischen;

oder in ihrer noch gezwungenen Vereinigung bestand. Aber der Geschmack an dem wahren Lustspiele hat sich nicht verloren, wenn auch oft das Genie fehlte. Als Beweis dient das verschiedenartige Schicksal der Schriftsteller, deren ich nun erwähnen will.

18.

Den Spuren Goldoni's folgte Francesco Albergati Capacelli. Einer der berühmtesten Familien Bologna's angehörend, und schon dadurch in der vornehmen Welt und in den Künsten und Wissenschaften erfahrener, konnte er in seinen Lustspielen einen geglätteteren und korrekteren Styl, gewähltere Redensarten und oft edlere Karaktere zeigen. In einer Posse verlachte er einige Bizarrerien der Frauenzimmer seiner Zeit, und ihm verdankt man ihre Heilung von den freiwilligen Ohnmachten, denen sie früher unterworfen waren. Obschon er weder Goldoni's Lebhaftigkeit, noch Natürlichkeit besaß, haben unter seinen Lustspielen *Il saggio amico*, *Il Prigioniero*, *L'Ospite*

infedele, und *I Pregiudizii del falso onore* noch immer Werth.

Camillo Federici, früher Jesuit, endete damit, Schauspieler und Lustspieldichter zu werden. Wenn er sich auch in seinen dramatischen Produktionen von der weinerlichen Gattung verführen ließ, welche Eingang zu finden begonnen hatte, so ließ er doch die Prinzipien der gesunden Moral nicht außer Augen. Dies ist wenigstens das Ziel der meisten seiner vielen Dramen, die gewöhnlich den Karakter entweder der Geschichte, oder des Romans, oder der Allegorie annehmen. Häufig bieten sich rührende Situationen und bewegte Gemälde dar: tragische Heftigkeit trifft oft mit komischer Heiterkeit zusammen, Wirkliches mit Allegorischem, filosofirende Schuhflicker mit Fürsten, die mit den seltensten Tugenden geschmückt sind; und im Durchschnitte scheint es, daß der Verfasser mehr für das Schauspiel, als für das innere Interesse Sorge trägt. In dieser Rücksicht darf er den Romantikern gewiß nicht prosaisch erscheinen; und obschon er auch die Anhänger des Classizismus zu seinen Darstellungen hin-

zog, hörten diese doch nicht auf, ihn eher für einen fantastischen als regelmäßigen Schriftsteller anzusehn. Unter seinen vielen Lustspielen bemerkt man: *Il Cappello parlante, Il Ciabattino consolatore de' disperati, La Vedova di prima notte, Il Totila, Il Dervis, I Pregiudizii de' paesi piccoli* u. s. w. Die Schauspieler seiner Zeit führten seine Stücke häufig auf, und Viele standen auf dem Punkte zu glauben, Piemont habe durch Federici die Palme in der komischen Gattung, wie durch Alfieri in der tragischen, davongetragen — eine National-Eitelkeit, welche nur durch falsche Vorurtheile erzeugt sein konnte *).

Zu Rom starb vor nicht langer Zeit Gherardo de Rossi, ein warmer Verehrer der Wissenschaften und schönen Künste, und vorzüglich für das Lustspiel eingenommen. Seine Komödien und ein kritischer Versuch über das Goldonische Lustspiel beweisen hinlänglich, wie genau er diese Kunst kannte; aber seine Stücke

*) Auch Federici sehen wir schon mit einem Paar seiner Stücke auf der teutschen Bühne. R.

zeigen, wie wenig Kunst und Wissen von Nutzen sind, wo das Genie sie nicht thätig unterstützt. In ihnen vermißt man keineswegs vernünftige Anlage, Intrigue und Entwicklung, wol aber komische Sprache und Darstellung. Vielleicht bemerkend, welchen Mißbrauch man davon in seinen Tagen gemacht hatte, begnügte er sich damit, das Lächerliche seiner Lustspiele aus der Natur der Karaktere und ihrer Situationen selber hervorgehen zu lassen. Gewiß ist das durch Ereignisse erregte Lachen interessanter, als das durch Worte hervorgerufene; aber es ist nicht immer nöthig, eines vom andern zu trennen, und darin fehlte ohne Zweifel De Rossi. Seine Intriguen und komischen Gemälde kann man sich nicht ohne Lachen, und Gefallen zu finden, vorstellen oder sich daran erinnern: beim Lesen aber scheinen sie viel zu verlieren. Oft ist er in Handhabung der Kritik etwas streng, und diese Bitterkeit des Styls gibt zwar einen Beweis seiner Moral, schadet aber andrerseits der komischen Lust. Er war höchlich über die, seine Zeit und sein Land beherrschenden Laster

und Immoralität entrüstet; und wenn er an deren Schilderung ging, vergaß er die Gattung, der er vorzüglich dienen mußte. In Rom geboren und erzogen, lernte er die Scheinheiligkeit im Allgemeinen kennen und verabscheuen. In seiner *Lagrime della Vedova* malte er jene Art von Sentimentalismus, welche diejenigen Personen so oft zur Schau stellen, die weniger innig fühlen. So beweinte eine Wittwe, die ihren bereits bejahrten Mann eben nicht besonders geliebt hatte, nach seinem Tode bitterlich seinen Verlust, und fand die einzige Erleichterung ihrer Thränen in der Errichtung eines Denkmals für ihn, des ewigen Zeugen ihres Grams, und wo sie auch bald zu ruhen hoffte. Und so, ohne ihren Thränen zu entsagen, entschließt sie sich, ihre Hand zum neuen Ehebunde einem Hauptmanne, ihrem frühern *Cavaliere servente*, zu geben, als sie ihn in den Kleidern ihres verstorbenen Gatten erblickt. Die Idee ist gewiß komisch und lehrreich, die Ausführung schleppend. *)

*) Es ist dies die alte Geschichte der Matrone von Efesus, die, dem Apulejus entlehnt, von La-

Der Graf Giraud, gleichfalls ein Römer, betrat nach De Rossi dieselbe Bahn, und wußte die Fehler seines Vorgängers zu vermeiden. Er verstand es, den Handlungen all die fröhlichen und lustigen Formen zu geben, welche das Lustspiel verlangt: Intrigue, Situationen, Kontraste, Dialog, Sprache, Alles ist komisch bei ihm, und dies scheint ihm keine Anstrengung zu kosten. Dieser Ton natürlicher Lustigkeit, der ihm eigen scheint, hat seinen Stücken eine allgemein günstige Aufnahme bei Schauspielern und Publikum verschafft. Sein beliebtestes Werk ist der *Ajo nell' imbarazzo*, das allein seinen Ruf aufrecht zu halten hinreichen würde. Bisweilen aber

---

fontaine in seiner etwas leichtfertigen Erzählung La Matrone d'Éphèse bearbeitet wurde. De Rossi ist übrigens nicht der erste, der sie dramatisch benutzte; dies thaten schon Lessing in einem, Fragment gebliebenen und später von Klingemann beendigten Lustspiel, Radet in seiner Matrone d'Éphèse, und Holbein mit wenig Geschick in „Wittwe und Wittwer." Die Idee dieses Stoffes findet sich auch in einer Erzählung: La Matrone de Soung, in den von A. Remusat (Paris 1827) herausgegebenen Contes chinois wieder.
R.

ließ er sich einfallen, der komischen Gattung wenig passende Effekte hervorbringen zu wollen. Die Lektüre und der Ruhm der sentimentalen Dramen bewogen ihn den *Innocente in periglio* zu schreiben, wo er Lachen und Weinen gegenüber stellte, oft die Wirkung des einen durch die des andern zerstörend. In demselben Geschmacke war *La Frenetica compassionevole.* Glücklicher sind einige seiner kleinen Possen, worin er der ganzen Fröhlichkeit seines Karakters Raum läßt. Bei Betrachtung von Giraud's verschiedenen dramatischen Produktionen bemerkt man, daß die Natur ihn ganz fürs Lustspiel geschaffen hatte, obschon er sich auch in das Romantische hineinzwang. Warum aber Letzteres, da er für das wahre Lustspiel ein solches Talent hatte, womit die Natur gegen die Meisten so sehr geizig ist?

Wer hätte wol geglaubt, daß auch Vittorio Alfieri, so düster im tragischen Styl, sich in seinen letzten Jahren mit dem Komischen würde beschäftigt haben? Entweder aus Ermüdung auf dem Kothurne, oder weil seine

Galle nöthig hatte, sich auf anderm Wege Luft zu machen, dichtete er gegen sechs Lustspiele, denen er das Epigraf vorschrieb:

Giovine piansi; or, vecchio omai, vo' ridere.

Auch übersetzte er einige griechische und lateinische Lustspiele, und es war Aristofanes, den er in seinen Originalstücken nachzuahmen sich bestrebte, Historisches und Wirkliches mit Erdichtetem und Allegorischem vermengend. Vier darunter: *L'uno*, *J pocchi*, *J troppi* und *L'Antidoto* sind völlig politisch. Man irrt, wenn man sagt, daß diese Possen oder Lustspiele keine Beziehung auf Ereignisse ihrer Zeit haben: sie sind ein treues Gemälde der Meinungen und politischen Reformen, die in des Autors Tagen im Schwunge waren; und wenn er ihnen solche Formen gab, die auf unsere Zeit nicht mehr passen, so bewog ihn dazu die Nothwendigkeit, einige Wahrheiten zu bemänteln, die er sonst nicht ohne Gefahr hätte aussprechen können. Er stellte die Wirkungen des Absolutismus, der Oligarchie, Demagogie und der Freiheit dar, und malte dann unter den Namen und Ereignissen einiger

antiken, griechischen oder römischen Personen die ihnen gemäßen Laster der modernen Adligen, der reich und insolent gewordenen Plebejer, und jener neuen Liebhaber der Freiheit, die, so viel sie sich auch bereichern, doch nie vom Zusammenscharren ablassen. Seine beiden andern Lustspiele sind *La Finestrina* und *Il Divorzio*. Die Handlung des ersten spielt in der Hölle, wo der Verfasser die gewöhnliche Nachsicht der drei Richter zeigt, die manche ins Elisium senden, welche sie, hätten sie recht in deren Gewissen hineingelesen, in den Tartarus hätten hinabstürzen müssen. Endlich im *Divorzio* unternimmt er die Schilderung der Sittenverderbniß des entarteten heutigen Italiens, die er italesk nennt. — Diese Lustspiele zeigen mehr von Anstrengung als Kunst, und haben fast nur den Ruhm, Alfieri anzugehören.

19.

Während diese Schriftsteller einander nachfolgten, hörten so viele andere nicht auf,

fremde Dramatiker zu übersetzen, ihre Ausschweifungen nachzuahmen, und ihre Manier noch zu übertreiben. Den Dramen Mercier's, Arnaud's, Beaumarchais, Kotzebue's und Ähnlicher vereinten sich die sonderbarsten Nachahmungen von dem Venetianer Avelloni, Gualzetti aus Neapel, Greppi von Bologna, und vorzüglich Camerra — Namen, die allgemein selbst von denjenigen verachtet sind, welche ihnen auf der Bühne einige Nachsicht schenkten. Dem traurigen Beispiele derselben widersetzten sich immer die Bessern: wie Graf Pepoli, Signorelli, Mario Pagani, aber sie besaßen mehr kritische Kunst, als Genie. Mehr als alle zeichnete sich Sografi von Venedig vorzüglich mit seinem Lustspiele *Olivo e Pasquale* aus, worin zwei, von einander in Launen und Lächerlichkeiten völlig verschiedene Zwillingsbrüder sich gegenüber gestellt wurden. Den unglücklichen Versuch der Versifikation wollte der Piemontese Luigi Pellico in seiner *Crisi del Matrimonio* wiederholen, der es nicht an Regelmäßigkeit fehlt.

In seiner letzten Zeit versuchte sich auch Graf Paradisi in seinem *Vitalizio*, einem mit aller ihm eigenen Eleganz des Styls geschriebenen Lustspiele; aber auch er bewies dabei gleich vielen Andern, daß die vielleicht mit etwas zu großer Anstrengung gearbeitete Schönheit des Styls, und die Kenntniß des Wesens der komischen Dichtung, die er in seiner gelehrten Vorrede kund gibt, nicht immer zu einem vollkommenen Lustspiel hinreichen. Lebhafter und Bühnengerechter sind die Lustspiele des noch lebendem Stanislao Marchisio. Dazu gehören: *J Cavalieri d'industria*, *La Borsa perduta* und *L'Inimico delle donne*.

Den Neapolitaner Giulio Genoino, welcher verschiedene der Aufmerksamkeit des Publikums würdige dramatische Werke herausgegeben hat, darf ich nicht mit Stillschweigen übergehen. Vor einigen Jahren ließ er zwei Lustspiele drucken, welche die Titel: *Giambattista Vico* und *Le Nozze contro il testamento* führten. Die Überschrift des erstern mußte die Neugier der Neapolitaner sehr reizen, denen der Namen Vico's immer sehr werth war.

Übrigens hatte das Lustspiel noch etwas anderes den Neapolitanern eigenes, weil es ein Vorurtheil des Volks verlachte, das von Vielen verspottet, noch von Mehreren geachtet wird. Man nennt dies gewöhnlich *Jettatura*, und es bedeutet jenen traurigen Einfluß, den etwas, dem sie begegnen oder das sie sehen, auf gewisse Personen ausübt — und welches Begegnen oder Anschauen für das sicherste Zeichen eines unglücklichen Vorfalls gehalten wird. — Übrigens aber fehlt es diesem Lustspiele an Handlung und Leben, und Alles scheint sich auf bloße Erzählung zu beschränken, was alle dramatische Kraft zerstört. Das andere Lustspiel ist lebhafter und reicher an Handlung: beide passen mehr zur Lektüre als Darstellung.

Genoino's Verdienst zeigt sich noch mehr in seinen neuen kleineren Stücken zur Unterhaltung und Erziehung der Jugend. Die italienischen Schulen, namentlich die der Jesuiten, hatten die Sitte angenommen, durch ihre Zöglinge irgend eine dramatische Composizion, bald lateinisch, bald italienisch, darstellen zu lassen. Zu diesem Zwecke bestimmt waren die

Tragödien der Patres Gianelli und Scamacca, so wie die sehr unbedeutenden der P. Bianchi und Ringhieri. Sie glaubten die Pflichten ihres Standes zu erfüllen, indem sie Frauen und Liebe von ihrer Bühne ausschlossen; aber die Dramen Berquin's und der Gräfin Genlis waren den Begriffen der Jugend weit angeeigneter. Keiner näherte sich diesem Ziele so sehr, als Genoino in seinen zehn Lustspielen, die er vor nicht gar langer Zeit unter dem Titel *Etica drammatica* herausgab. Fünf davon sind für Knaben, eben so viele für die Mädchen bestimmt. In keinem findet man Vermengung der Geschlechter, keine Liebe, auch nicht die keuscheste, und überhaupt nichts, welches unmittelbar oder mittelbar die Leidenschaften der jungen Schauspieler oder Zuschauer erregen, oder ihre Einbildungkraft anreizen könnte, und es handelt sich darin von nichts, als von den Pflichten ihres Alters, und denen ihrer Lehrer. Die Titel der einzelnen kleinen Stücke sind: *La Religione*, *La Pietà del Prossimo*, *La gratitudine*, *La Modestia*, *L'Amicizia*, *La Prudenza*, *La Pietà filiale*,

La Coscienza, La Generosità, La Beneficenza. Einige derselben behandeln wahre Begebenheiten. Die Handlung, sei sie wahr oder erdichtet, hat Interesse und Leben, dem Dialog fehlt es nicht an Wärme und Natürlichkeit, der Styl ist im Durchschnitt korrekt und dem Gegenstande anpassend — und der Verfasser verdient für sein Bestreben, das Beste der Jugend zu befördern, Anerkennung und Lob.

20.

Ungeachtet des Strebens dieser und anderer Schriftsteller, die, wenn nicht vollkommen und originell, doch vernünftig und von mannigfachem Werthe waren; sah sich das Lustspiel gleich den anderen Gattungen der Literatur dem Einflusse jener Sekte ausgesetzt, die, vom Norden gekommen, und von seiner düstern Filosofie exaltirt, die schönsten Künste unter der Heiterkeit selber jenes Himmels, der sie so sehr geweckt und beschützt, zu verderben drohte. Unter dem Vorwande, die Langeweile so vieler knechtischen Nachahmungen oder viel-

mehr Nachäffungen der alten Muster der Kunst nicht mehr zu leiden, und dem zunehmenden Pedantismus der Klassizisten den Krieg zu erklären, wollten die Anhänger der neuen Schule dem Servilismus die Ausgelassenheit, dem Natürlichen das Extravagante, und Allem, was monoton und einförmig schien, das Bunteste, Wechselndste und Eigensinnigste unterschieben. So kam es, daß wir einerseits nur Werke der kalten Vernunft, andrerseits die der in Raserei gerathenen Fantasie erblickten; und da diese den Anschein von etwas Neuem hatte, wurde jede Monstruosität beklatscht. Überdies einten sich diese, mit fremdem Namen so geheißenen Romantiker in nichts sowol auf Theorie als Praxis Bezüglichem. Wenn auch die Klassizisten pedantisch, mürrisch, langweilig geworden waren, mußte es deßwegen den Romantikern gestattet werden, die Gesetze der Harmonie, der Ordnung, des Zusammenhanges, kurz alles Schönen, was nicht so leicht wechselt, wie man wol oft behaupten möchte, zu verletzen? Möchte doch die Zeit kommen, wo beide Parteien, das Gute in ihren getrenn-

ten Systemen auswählend, sich vereinigten, gegenseitig von ihren Erfahrungen und Kenntnissen Nutzen zögen, und sich Beide fähiger zum Genusse jener Freiheit erhöben, die, gleich weit entfernt von Ausschweifung und knechtischem Wesen, zu gleicher Zeit die Fortschritte der Kunst und der Vernunft befördert.

21.

Mitten in der genannten literarischen Krisis unternahm Alberto Nota die Aufrechthaltung der wahren Grundsätze des Lustspiels, sich gleich weit von beiden entgegengesetzten Extremen entfernend. Da dieses Schriftstellers in Italien sehr oft Erwähnung geschieht, und Ausländer also auf seine nähere Bekanntschaft begierig sein dürften, werde ich von seinem bürgerlichen Leben dasjenige anführen, was am meisten dazu dient, seine dramatische Carrière bekannt zu machen, und dasjenige ausheben, welches auf selbe den meisten Einfluß gehabt hat.

Alberto Nota war gegen das Ende

des Jahres 1775 in Turin geboren, und stammte von angesehener Familie. Frühe verlor er sein Vermögen und seinen Vater, der dasselbe verschwendet, und blieb der Sorgfalt seiner Mutter und einer ihn zärtlich liebenden Tante überlassen. Leztere ließ ihn bisweilen Szenen Goldoni's im Vereine mit jungen Verwandten wiederholen, und seine Mutter, der französischen Sprache mächtig, setzte ihn bald in Stand, Moliere zu lesen. Der Knabe gewann diese beiden Schriftsteller dermaßen lieb, daß er beständig die Auftritte, die ihm am meisten gefielen, auswendig lernte und spielte, bis er sie auf einem kleinen, in seinem Hause errichteten Theater aufführte, wo er seine kleinen Spielgenossen um sich versammelte. Diese, bei Anderen vielleicht gleichgültige, kindische Unterhaltung, diente bei dem jungen Alberto zur Entwicklung seines wahren Berufs. Er war noch nicht zehn Jahre alt, als er eine Art von Drama entwarf, und mit seinen Freunden aufführte, und, kühner gemacht, schrieb er, vierzehn Jahre alt, ein fünfaktiges Lustspiel. Seine ersten, gespielten Versuche

waren *La Marchesa di Gange* *) und *Il Primogenito ed il Cadetto.* Ich führe diese frühesten, selbst vom Verfasser verworfenen dramatischen Produktionen nur an, um zu zeigen, wie beschwerlich eine solche Bahn selbst für solche ist, welche von der Natur dazu bestimmt sind.

Nachdem der Jüngling sich viel mit dem Studium der Filosofie und der schönen Wissenschaften beschäftigt, studierte er die Rechte, und bekleidete zuerst (1803) zu Turin, und dann (1811) zu Vercelli ein öffentliches Amt. Seine Amtsgeschäfte, wenn sie ihn auch in seinen Lieblingsstudien störten, erwarben ihm eine ausgedehntere Kenntniß des Lebens, dessen treues Bild die Komödie sein soll. Seine verschiedenen Lustspiele sind vom Anfange des Jahrhunderts bis zu unseren Tagen geschrieben; und ihre Vervollkommnung scheint mit seiner Welterfahrung und Kenntniß Hand in Hand zu gehen. Italiens politische Reform

*) Nach einer Erzählung in Pitavale's berühmten Causes celèbres, von Th. Hell teutsch bearbeitet.
R.

gegen das Ende des verflossenen Jahrhunderts mußte seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen: dieses Ereigniß war geeignet, jeden nach Neuem und nach einem verbesserten Zustande begierigen Geist zu überraschen und hinzureißen, und bot zu gleicher Zeit große Tugenden und große Laster dar. In Mitten dieses tragischen Schauspiels aber blieb der junge Dichter so zu sagen komisch: ohne sich um die politischen Angelegenheiten zu bekümmern, entlehnte er aus ihnen geschickt diejenigen Züge, welche zu seinem Plane paßten. Der Gegenstand seiner Beobachtungen war fast ausschließlich die lächerliche Seite der Ereigniße, woran es dieser Revolution gewiß nicht fehlte; und solche Sitten und solche Gebrechen schilderte er in seinen besseren Lustspielen.

Noch ein anderer Umstand seines Lebens konnte nicht ohne Einfluß auf seine dramatischen Produktionen bleiben: es war dies eine nicht glückliche Ehe, welche ihn auf Reisen durch Italien Zerstreuung zu suchen bewog. Aber weder Reise, noch Zerstreuungen konnten den schlimmen Eindruck aus seiner Seele weg-

wischen; sein Karakter wurde melancholisch, und hieraus entstanden die Effekte in einigen seiner Lustspiele, in denen er ähnliche Verhältnisse, wie die seinen schildert. Gewiß mußte ein solcher Umstand und die Vernachlässigung durch diejenigen, auf deren Achtung er den meisten Anspruch haben zu müssen glaubte, ihm die Gesellschaft in einem für die Komik nicht sehr günstigen Lichte darstellen, wie es sich auch in vielen seiner dramatischen Werke zeigt, die vielmehr einen schwermüthigen und nachdenkenden, als fröhlichen und scherzhaften Geist verrathen.

22.

Das erste Lustspiel Nota's, welches die öffentliche Aufmerksamkeit erregte, hieß: *I primi passi al mal costume*, und wurde 1808 zu Turin aufgeführt. Ihm folgten *Il Progettista* und *Il nuovo ricco*, 1809 jenes zu Turin, dieses zu Mailand dargestellt. Im folgenden Jahre gab man von ihm zu Verona *L'Ospite francese*, und zu Turin 1811 *I Litiganti*.

Das zu Ende desselben Jahres in Mailand sehr günstig aufgenommene Lustspiel *Il Filosofo celibe* half des Verfassers Ruhm sehr vermehren. Der berühmte Monti, und der damalige Präsident des Senats und des Instituts des Königreichs Italien, Graf Paradisi, machten es sich zur Pflicht, den Dichter zu würdigen und zu schützen. Die literarischen Zeitschriften, namentlich die durch ihr Urtheil in Sachen des Geschmacks unter den besseren sich auszeichnende *Biblioteca italiana*, machten seinen Werth noch mehr bekannt; Paradisi selbst schrieb eine raisonnirende Beurtheilung eines anderen Lustspiels von Rota: *La Lusinghiera*, welche in der genannten Zeitschrift abgedruckt wurde. Empfänglich für Lob und gleich ehrende Kritik seiner Beschüzer wollte Rota Mailand zu seinem Wohnsize wählen, wo er mehr Lohn, als in seinem Vaterlande Piemont hoffte. Aber seine Hoffnung sank mit dem Sturze des italienischen Königreichs: Rota mußte ins Piemontesische zurückkehren, und dort, seiner frühern Stelle beraubt, 1816 wieder die Advocatur beginnen. Jezt bekleidet er

das Amt eines *Intendente* der Provinz San-Remo.

In solchen Wechseln des Schicksals wandte sich Rota nie von der dramatischen Muse weg, und bestrebte sich auf diese Weise, ungebeugt von Schicksal und Menschen, bei den wahren Gebildeten jene Gerechtigkeit für sich zu erwecken, welche ihm Neid oder Unerfahrenheit misgönnten.

Auf der Bühne zu Bologna erschien 1813 *L'Ammalato per immaginazione*, und 1814 zu Mailand *Il Benefattore e l'Orfana*. Diesen folgte *La Donna ambiziosa* zu Neapel 1817, und *La Lusinghiera*, 1818 in Turin aufgeführt. Einige Zeit hernach kam *La Costanza rara* auf die dortige Bühne. Kabalen verschiedener Art kränkten den Dichter so, daß sie ihn von nun an auf den Bühnenruhm zu verzichten bewogen, und erst später bestimmte er, den Bitten der Theaterdirektion zu Turin nachgebend, sein Lustspiel *La Fiera* zur Aufführung. Die Schlechtigkeit eines Schauspielers, welcher von des Dichters Neidern gewonnen, diesem in seiner Rolle mehres unterschob,

wovon sich nichts im Manuskripte befand, und welches das Stück als ausschweifend und sittenverderblich erscheinen ließ, brachte eine unmittelbare Unterbrechung der Vorstellung zu wege: das Lustspiel wurde einer strengen Untersuchung unterworfen, und da sich dabei des Dichters Schuldlosigkeit erwies, ließ der König dasselbe 1826 zu Genua aufführen, und wohnte selber der Darstellung bei. Auf der Bühne zu Turin erschien dann sein Lustspiel *La Novella sposa* — bis jetzt das lezte von Nota's aufgeführten Stücken; vielleicht hat er indeß noch mehrere andere geschrieben. Sein neuestes ist *Torquato Tasso*, welches er 1826 in Florenz einer Gesellschaft von Kunstfreunden vorlas, und das er zu seinen besten Werken rechnen soll. *)

Literarische Eifersucht und Vorurtheile haben die allgemeine günstige Aufnahme von No-

*) Auch Goldoni hat das Süjet des Tasso als Drama bearbeitet (S. Memorie di Carlo Goldoni. Vol. II. p. 193 ff.); so wie in unserer Zeit als Schauspiel Göthe (Torquato Tasso), Immermann (Tasso's Befreiung, übers. von Bärdtshausen), Alex. Duval ((Le Tasse) und Smets (Tasso's Tod); episch Lord Byron, Tasso's Lament. R.

ta's Lustspielen auf allen italienischen Bühnen nicht hindern können; und selbst auf das Volk, dessen Geschmack nicht immer der zuverlässigste ist, haben sie, troz der so oft mittelmäßigen Darstellung, den günstigsten Einfluß ausgeübt. Die meisten Schauspieler, durch die übertriebene Manier der sogenannten sentimentalen Dramen verdorben, und sehr oft in der schönen Kunst, die sie ausüben, wenig oder gar nicht erfahren, sind zum Ausdrucke jener Wahrheit, jenes natürlichen und einfachen Tones, der Rota's komische Personen auszeichnet, unfähig. Sie glauben Figur zu machen, indem sie ihre Rollen nothzüchtigen, und durch Unnatur verderben. Ungeachtet solcher Unvollkommenheiten, die oft das Schicksal eines Stücks bestimmen, sind die unseres Dichters sowol von der Menge bei den Vorstellungen, als von den kompetenten Richtern bei der Lektüre, immer mehr ausgezeichnet worden. Die vielen Ausgaben seiner Werke (in Mailand erschien schon die vierzehnte) zeugen für den ihnen gewordenen Beifall. Und nicht auf Italien allein beschränkt sich ihr

Ruhm: eines der Stücke wurde in Paris ins Französische übersetzt, und dieser Versuch bewirkte, daß sie von den Liebhabern der dramatischen Kunst immer mehr gesucht wurden. Seine *Donna Ambiziosa*, ins Rußische übersetzt, wurde bei Gelegenheit des Krönungsfestes des Kaisers Nikolaus auf der Bühne zu Moskau gegeben, und allgemein günstig beurtheilt. Ich führe diese Umstände an, um die Wirkung seiner Lustspiele auf alle Klassen zu zeigen: da aber ein solcher Beifall bisweilen ebensowol Guten als Schlechten zu Theil wird, will ich einige Bemerkungen über den innern Werth von Nota's Lustspiele hinzufügen, oder vielmehr jene Theile ausheben, in denen der Dichter sich auszuzeichnen scheint, oder welche auf mich selber den stärksten Eindruck hervorgebracht haben.

23.

Aus des Verfassers eigenen Bekenntnissen, und noch mehr aus seinen ersten Versuchen selbst ersieht man, daß er im Anfange von jenem Sentimentalismus, der gegen den Be-

ginn des Jahrhunderts durch Federici's Einfluß die Bühne beherrschte, angezogen und verführt war. In diesem Geiste schrieb er *La Marchesa di Gange* und nachher *Il Primogenito ed il Cadetto*, das nachher umgearbeitet unter dem Titel *L'oppressore e l'oppresso* nicht wenig von seinem ursprünglichen Titel beibehielt. Und entweder ein Rest angenommener Gewohnheit, oder die Frucht, sich offen dem herrschenden Geschmacke entgegenzustellen, scheint ihm auch in seinen *Primi passi al mal costume*, im *Atrabiliare*, im *Benefattore e l'Orfana* und einigen anderen mehr oder minder angeklebt zu haben. Bei genauerer Betrachtung aber sieht man, daß, statt blindlings die Mißbräuche der genannten Gattung anzunehmen, er geschickt nur dasjenige entlehnt hat, was die Grenzen der edeln oder zärtlichen Komödie nicht überschreitet. Und dieses Vorbild sezte er sich zur Nachahmung, nicht weil es den Griechen oder Römern gefiel, wie man aus einigen Lustspielen des Terenz sieht, welche an die des Menander und Filemon erinnern, sondern weil viele sich daran

vergnügten, welche die Natur in dieser Gattung nachzuahmen wußten, ohne sie einzuzwängen, gleich entfernt sich haltend von grotesker Trivialität und tragi-komischer Übertreibung.

Im Allgemeinen besteht Rota's Kunst vorzüglich in Nachbildung jenes Theils der Natur, der am meisten zur Komik paßt; und er thut dies mit bisweilen fast allzuängstlich erscheinender Wahrheit. Karaktere, Personen, Ereignisse, Dialog — Alles ist so wahr und natürlich in seinen Stücken, daß man oft glauben möchte, sie seien vielmehr Kopien des Wirklichen und Wahren, als von der Fantasie und Kunst erzeugt. Man findet bei ihm keine übertriebenen und hyperbolischen Züge, keine plözlichen Sprünge von Extrem zu Extrem: er vermeidet eben so sehr das Auffallende, als das sonderbar Scheinende. Bei der Absicht, zur Verbesserung der Sitten beizutragen, sucht er in diesen nicht nach Seltenheiten, wol aber wählt er das häufiger Vorkommende, das allgemein interessanter ist. Der Projektenmacher, die Streitenden, die Ehr-

geizige, die Verführerin, der neue Reiche und so viele andere von ihm gezeichnete Karaktere, sind wirklich von im Leben vorkommenden Mustern genommen, deren getreue Darstellung einen guten Eindruck bei allen hinterlassen muß, welche so in den Stand gesezt sind, sie kennen zu lernen, um sich vor ähnlichen Fehlern zu hüten. Bei Bewunderung jener im Komischen schwierigen Nachahmungen scheint Rota ganz auf manche, von nicht wenigen Autoren angewandte Kunstgriffe zu verzichten. Er sucht die Zuschauer nicht durch momentane Illusionen zu überraschen, sondern bestrebt sich, wirksame und dauernde Eindrücke in Ihnen zurückzulassen, die nur durch das Wahrscheinliche und den Umständen Angemessene hervorgebracht werden können. Er hascht nicht nach sogenannten Theatercoups, unerwarteten Vorfällen, durch Kontrast reizenden Gemälden und anderen Bizarrerien; seine Lustspiele empfehlen sich durch Interesse und progressive Entwickelung der Handlung, und aus diesen entlehnt er seine Mittel zur Festhaltung der Aufmerksamkeit der Zuschauer. Rota's Fabeln bieten

daher gewöhnlich eine große Regelmäßigkeit in der Durchführung durch die verschiedenen Szenen dar, die man nicht häufig findet. Sein Hauptaugenmerk ist die Hebung und Darstellung der Karaktere; er schließt deswegen die Intrigue nicht aus, aber diese scheint bei ihm aus jenen zu entspringen und nur dazu zu dienen, sie in helleres Licht zu setzen. Daher wirken sie, ohne Kunstgriffe, mächtig auf das Interesse, vorzüglich in den Mittel- und Entwickelungs-Punkten der Handlung. Es geschieht oft, daß ein Lustspiel, das bis dahin glücklich ging, in diesem entscheidenden Momente scheiterte: selbst den berühmtesten Komödiendichtern ist dies begegnet; Nota, durch Beispiele belehrt, hat, wenn auch nicht stets diese Gefahr vermieden, sie doch meist glücklich besiegt, vorzüglich da, wo er aus den einfachsten Umständen die befriedigendsten Katastrofen entwickelt, wie im *Atrabiliare*, den *Ammalato per immaginazione*, dem *Progettista* u. s. w.

24.

Bei dieser Regelmaßigkeit der Karaktere und

der Durchführung scheint der Dichter immer geneigter, den Gegenstand von der ernsthaften, als von der possenhaften Seite aufzufassen. Nicht, daß er jene Wortspiele, wizige und sprichwörtlichen Redensarten vernachläßigte, welche das Lustspiel als sein Eigenthum betrachtet: aber immer scheint er sich zur Zeit zu erinnern, sie nicht zu verschwenden, und mehr jenes Lächerliche aufzusuchen, das aus der Eigenschaft oder dem Zusammentreffen der Karaktere hervorgeht, und jenes, das nur im Dialog seinen Grund hat, verhältnißmäßig zu vernachläßigen. Mehr daher als die Rede, reizen Handlung, Karaktere und Situationen bei ihm zum Lachen.

Man muß sich indessen gestehen, daß in Rota's Lustspielen mehr als das Lustige, das Ernsthafte vorherrscht, welches keineswegs das Element der komischen Gattung ist. Sei es, daß der natürliche Karakter des Dichters, sei es, daß seine Lebensverhältnisse darauf Einfluß haben — er bewegt sich in dem einen Theile glücklicher und mit mehr Geschicklichkeit, als in dem andern. Und gewiß würde er in-

teressanter geworden sein, käme die Lebhaftigkeit seines komischen Theils der Vollendung seiner ernsten Szenen gleich.

Die bis jetzt gedruckten Stücke Rota's belaufen sich auf ungefähr zwanzig. In einer solchen Verschiedenheit von Gegenständen sind Umstände und Verhältnisse, Vorfälle und Karaktere eben so verschieden. Gewöhnlich zeigen ihre Überschriften den Hauptkarakter an; dieselbe Abwechslung zeigt sich in den Nebenkarakteren, und wenn sie auch nicht immer ungezwungen und neu sind, so sind sie doch stets klar gezeichnet und unterscheidbar. Das Einzige, was sie gemein haben, ist, daß sie alle dem Lande und der Zeit entlehnt sind, denen der Verfasser angehört, indem er nur seine Zeitgenossen und Landsleute unterrichten und bessern wollte. Einige Male hat er auch unter fremden Nationen seine Modelle gesucht, und man muß seine Genauigkeit loben, womit er fremde Sitten und Gebräuche geschildert hat, namentlich solche, die, weil sie mit dem Volksleben so innig verwachsen sind, sich weniger aus der Geschichte erlernen lassen. Manche

haben ihm vorgeworfen, daß er solche Karaktere und Begriffe nachgeahmt habe, die von anderen Dichtern vor ihm erfunden worden sein. So findet sich im *Nuovo ricco* unseres Verfassers manches in der Idee, was an Molière's *Bourgeois gentilhomme* erinnert; Goldoni's *Vero amico* scheint zu Rota's *Filosofo celibe* manche Züge geliehen zu haben. Mehr als in einem andern seiner Stücke ist dies in seinen *Risoluzioni in amore* der Fall, wo er aus Molieres *Dépit amoureux* und Goldoni's *Innamorati* nicht nur das Sujet, sondern verschiedene Auftritte entlehnte. Ich zweifle aber, ob es viele Schriftsteller gibt, die nicht fremde Erfindungen benutzt, und Nachahmungen dieser Art (wenn man sie so nennen kann!) versucht haben. Völlig neu und eigenthümlich erscheint Rota indessen in seinen *Litiganti* und dem *Ammalato per immaginazione*, obschon jenes Stück durch seinen Titel an Racine's *Plaideurs*, dieses an Molière's *Malade imaginaire* erinnert, womit beide jedoch nicht die geringste Ähnlich-

keit haben — so wie in den meisten seiner übrigen Lustspiele.

25.

Was aber unsern Dichter vor beinahe allen seinen Vorgängern auf derselben Bahn auszeichnet, ist die Moralität seiner Stücke. Er gehört nicht zu denen, die, um gewissen possenhaften Ausschweifungen Kredit zu verschaffen, das Lustspiel seines schönen Vorrechts, unterrichtend und nützlich zu sein, berauben, und dasselbe zur mimischen Farce, die einzig Lachen zu erregen sucht, herabwürdigen wollen. Überzeugt, daß Nützlichkeit das erste Gesez jeder Darstellung ist, beschränkt er sich nicht auf bloße Erheiterung seines Lesers. Jede Lizenz ausschließend strebt er stets nach Verbesserung der Sitten; und indem er die weniger merklichen Schwachheiten und Fehler verlacht, denen wir ausgesezt sind, flößt er die schönsten häuslichen und geselligen Tugenden ein.

Was Sprache und Styl betrifft, sind wir ganz mit Paradisi einverstanden, dessen

Autorität hier vollgültig ist. *) Er sagt, keiner der italienischen Komiker vom XVI. Jahrhundert bis jetzt habe mit einer Eleganz der Constructionen und rein italienischen Frasen geschrieben, wie Nota, der in dieser Hinsicht, namentlich in dem, was nach seinen ersten Versuchen erschienen, Alle übertrifft. Diese hat der Verfasser nach und nach von einigen Gallizismen gereinigt, die sich Anfangs eingeschlichen, so daß jetzt alle als die besten Muster der Umgangssprache unter den Gebildeten empfohlen werden können. Es ist bemerkt worden, daß Goldoni in dieser Hinsicht (vielleicht etwas zu sehr) von jenen Kritikern getadelt wurde, die in dem Lustspiele nichts anders suchen, als reines Toskanisch. Gewiß war Albergati korrekter, als er, und De Rossi mehr als beide — keiner aber wußte besser als Nota Korrektheit und Studium, Freiheit und Natürlichkeit zu verbinden. Indem er die Sprache des XVI. Jahrhunderts bearbeitet, vergißt er nicht, daß er zu Lesern und

*) Bibliotheca italiana. T. XIV. p. 3.

Zuhörern aus dem neunzehnten schreibt und redet. In seiner *Lusinghiera* stellt auch er die beiden entgegengesetzten Extreme, Purismus und Gallizismus, einander gegenüber, wie es mit geringerem Witze in Becelli's *Cruscante impazzito* und Maffei's *Raguet* geschehen war.

26.

Aus dieser kurzen Skizze der Geschichte der italienischen Komödie ergibt sich ihr Zustand, von ihrem Wiederaufleben an bis zu unseren Tagen. Ich habe mich bestrebt, in dieser geschichtlich-literarischen Übersicht nicht nur ihren Ursprung, ihre Fortschritte und Schicksale, sondern auch die Anlässe und Verhältnisse, die am lebhaftesten auf sie einwirkten, zu zeigen. Zu gleicher Zeit habe ich die bemerkenswerthesten Schriftsteller vorgeführt, namentlich jene, die entweder durch ihre Originalität, oder durch Versuch von Reformen mehr bekannt zu werden verdienten. Bei einigen, wie Goldoni und Nota habe ich mich, ihres bedeu-

tenden Einflusses wegen, länger verweilt. Man ersieht daraus, wie das italienische Lustspiel im Beginne — gegen das Ende des XV. Jahrhunderts — noch unbestimmt und unsicher war, sich dann durch Ariost, Bibbiena und Machiavell kräftiger erhob; wie, das ganze XVI. Jahrhundert hindurch seine Bearbeiter dem Beispiele jener nachfolgten, wie diese dem Muster der Alten gefolgt waren, ohne daß indessen die Einen oder Anderen, gehindert durch knechtische Nachahmung, den eigenen Genius erstickt, oder die Sitten ihrer Zeit und ihres Landes vernachläßigt hätten. Durch Mangel an Genie oder Kunst etwas schläfrig geworden, erhob er sich dann wieder zu mehr Leben und Bewegung durch Porta gegen den Anfang des XVII. Jahrhunderts. Nachdem das Lustspiel schon früher gestrebt, sich der nicht willkürlichen, sondern vernünftigen Gesetze zu entledigen, trieb es sich, durch fremdes Beispiel verführt, lange in ausschweifenden Formen herum, bis im Beginn des XVIII. Jahrhunderts einige Schriftsteller, sich dieser Extravagenzen schämend und die Fortschritte des

französischen Theaters bemerkend, einige von Molières besten Werken, übersetzt oder nachgeahmt, auf die italienische Bühne brachten. Mehrere schlugen nun, jedoch mit mehr Fleiß und Genie, den rechten Weg ein. Nach einigen neuen verschiedenartigen Versuchen entstand Goldoni, der begeistert von den Mustern Machiavelli's und Molières, und von den bereits vor ihm unternommenen Umänderungen Nutzen ziehend, eine Reform der Bühne bewirkte, und das wahre Lustspiel, zugleich Karakter- und Intriguenstück, wieder in Ansehen brachte. Ungeachtet der Bestrebungen Einiger, ihn und seine Schule in Miskredit zu bringen, hielt sie sich: keiner aber als Nota ließ durch neue Beispiele die Vorzüge des Goldonischen Lustspiels empfinden, manche Theile desselben verbessernd. Und es ist zu hoffen, daß er seine Laufbahn glücklich vollende, und das Lustspiel, unter einer solchen Verschiedenheit von Meinungen, Ansichten und Schulen, nicht mehr vom rechten Wege abweichen möge.

Inhalt.

Aachen, gedruckt bei M. Urlichs.



